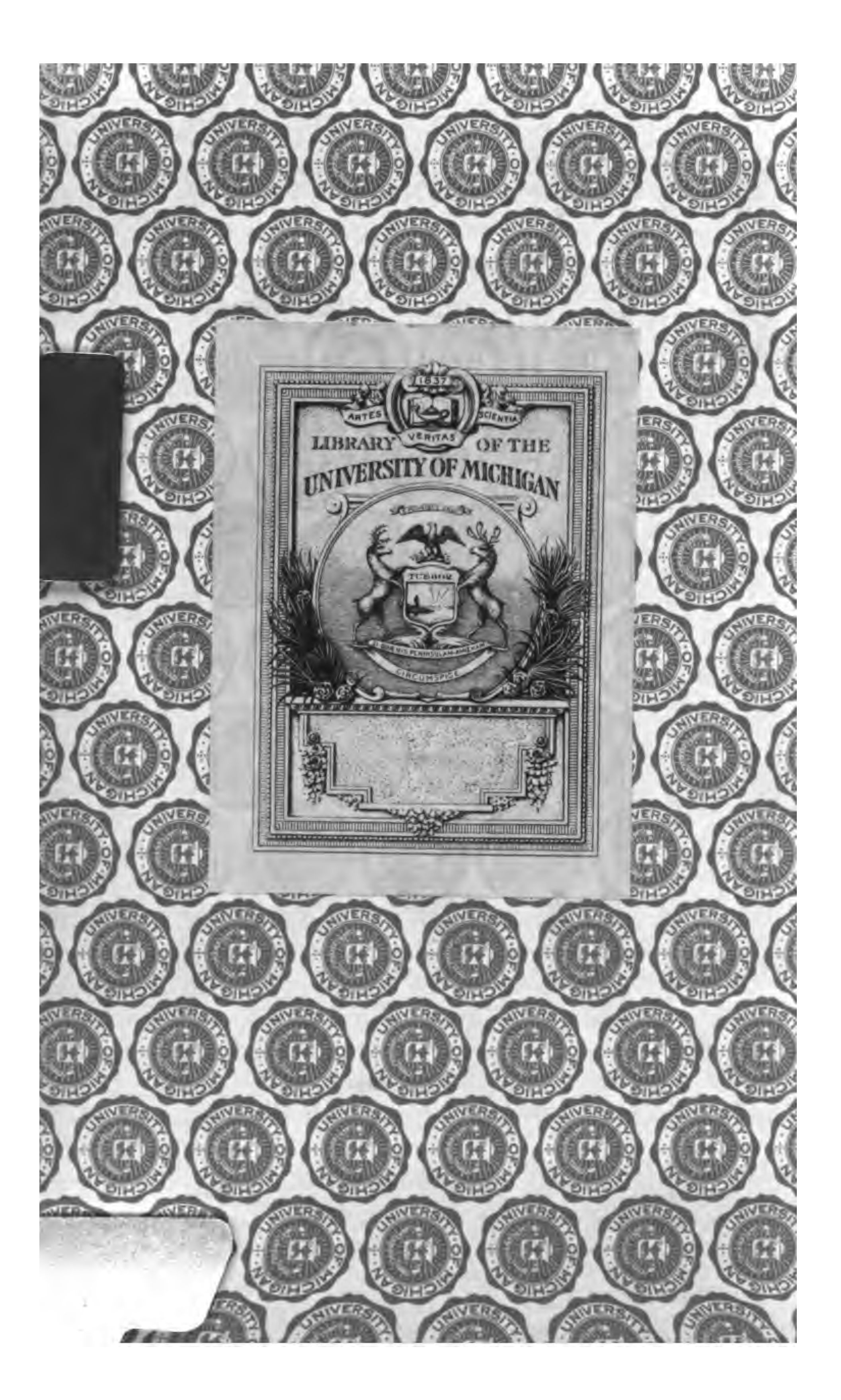
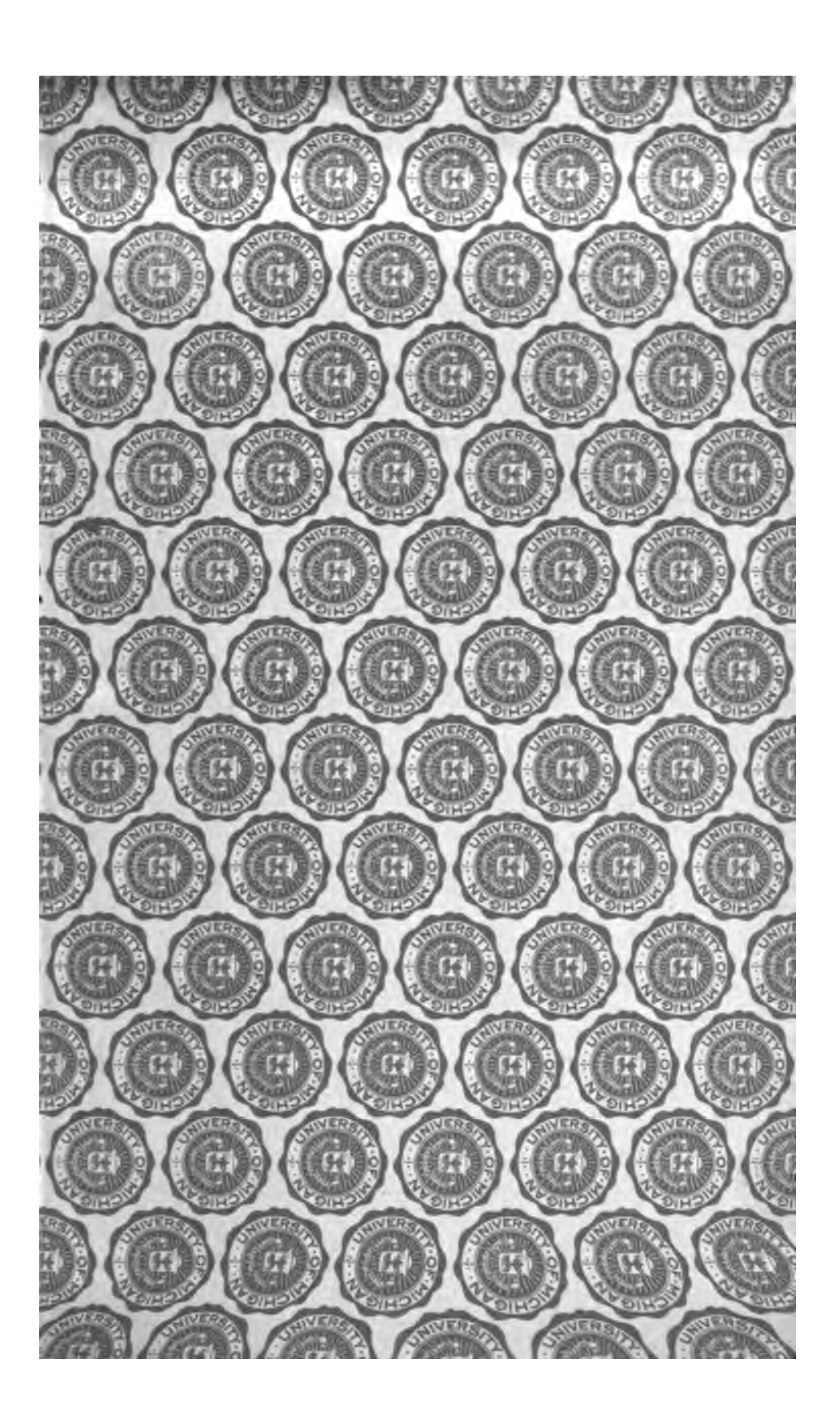
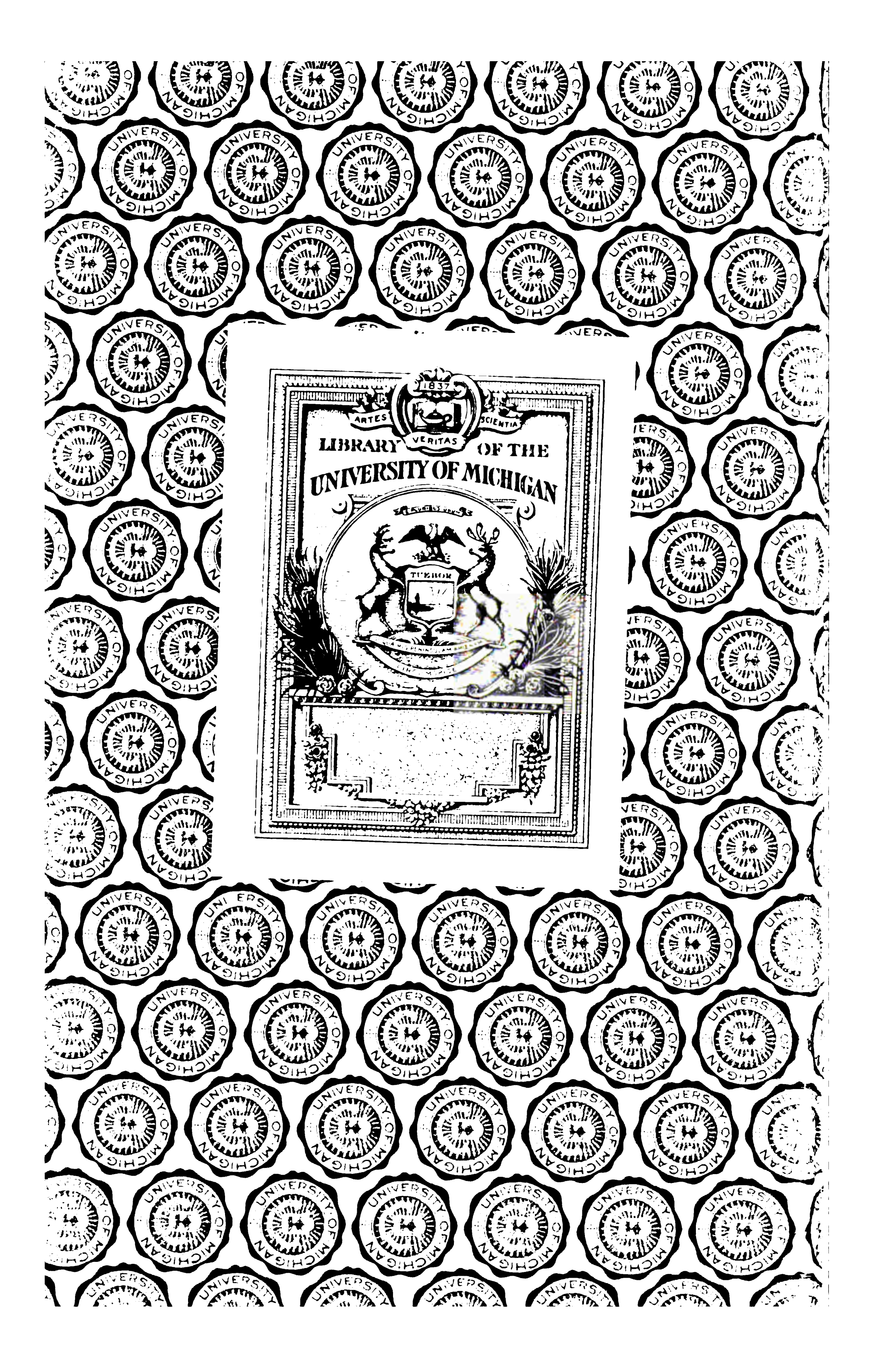


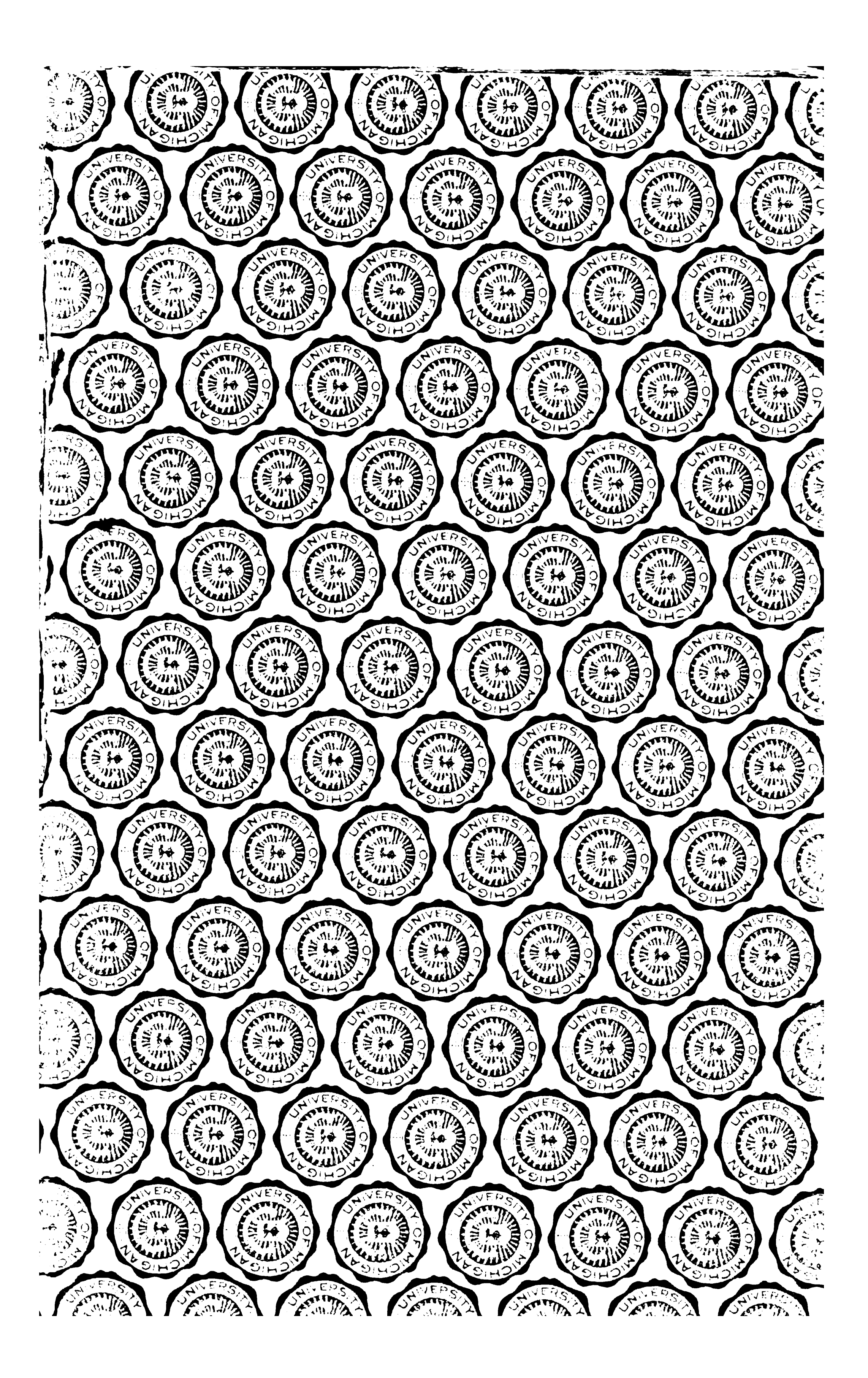


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE


UNIVERSITY OF MICHIGAN



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
UNIVERSITY OF MICHIGAN


UNIVERSITY OF MICHIGAN

ESTHÉTIQUE

comme science de l'expression et linguistique générale

I. THÉORIE. — II. HISTOIRE

PAR

BENEDETTO CROCE

Traduit sur la deuxième édition italienne

PAR

HENRY BIGOT
Professeur agrégé au lycée de Tunis

PARIS (5e)

V. GIARD & E. BRIERE
LIBRAIRES-ÉDITEURS
16, Rue Soufflot et 12 rue Toullier

1904





ESTHÉTIQUE

comme science de l'expression et linguistique générale

ESTHÉTIQUE

comme science de l'expression et linguistique générale

I. THÉORIE. — II. HISTOIRE

PAR

BENEDETTO CROCE

Traduit sur la deuxième édition italienne

PAR

HENRY BIGOT

Professeur agrégé au lycée de Tunis

PARIS (5ᵉ)

V. GIARD & E. BRIÈRE

LIBRAIRES-ÉDITEURS

16, Rue Soufflot et 12, rue Toullier

1904

AVERTISSEMENT

En présentant au public français l'Esthétique de M. Benedetto Croce, le traducteur a conscience d'avoir contribué à faire connaître à ses compatriotes un esprit qui par son universalité, son activité inlassable, son énergie passionnée dans la recherche du vrai et la défense de ses découvertes, représente à un degré éminent les plus belles qualités de notre génie latin. — Il faut connaître l'étonnante multiplicité de recherches particulières, d'études préparatoires auxquelles s'est livré M Croce, et dont nous avons les témoignages dans nombre d'écrits littéraires, historiques, sociologiques (quelques-uns seulement traduits en français), pour comprendre la maturité philosophique et la large portée du présent ouvrage, qui est comme l'aboutissement d'une pensée réduite lentement et sûrement en un système aussi profond qu'original

On ne s'étonnera pas d'entendre parler d'un système d'ensemble, à propos d'un livre que son titre semble restreindre à la seule Esthétique, après avoir lu ces quelques lignes, extraites de la Préface de la première édition italienne : «.. Rigoureusement parlant, il n'y a pas de science philosophique particulière qui se suffise à elle-même. La philosophie est une unité, et, qu'il s agisse d'esthétique. de logique, ou d'éthique, il s'agit toujours de toute la philosophie, quoiqu'on mette en lumière plus vivement et plus minutieusement (par convenance didactique), un côté déterminé de cette unité indivisible. Et vice-versa, justement à cause de cette étroite connexion de toutes les parties de la philosophie, l'incertitude et l'équivoque, qui règnent autour de l'activité esthétique, autour de l'imagination repré-

sentative et productrice, autour de cette première née des activités de l'esprit, soutien domestique des autres, engendrent équivoques, incertitudes et erreurs dans tout le reste : dans la psychologie comme dans la logique, dans la théorie de l'histoire comme dans la philosophie pratique. Si le langage est le premier moment de l'esprit, et si l'objectivation esthétique est le langage même dans toute sa véritable et scientifique extension, on ne peut espérer bien comprendre les phases postérieures et plus compliquées tant que le premier moment, et le plus simple, reste mal connu, mutilé, défiguré. Et de l'éclaircissement de cette donnée primitive, on doit attendre la rectification de nombreuses conséquences et la solution de quelques difficultés philosophiques, qui apparaissent d'ordinaire presque insurmontables. — Voilà la pensée qui anime le présent ouvrage ».

Qu'il me soit permis d'ajouter un mot à l'adresse des étudiants en philosophie qui n'ont à leur disposition, parmi les livres français, aucune véritable histoire de l'Esthétique. Notre pays, en effet, content de puiser aux richesses qui coulent à pleins bords tout le long de ses dix siècles de production artistique, ne s'est guère préoccupé jusqu'ici de remonter aux sources intimes de sa fécondité, et chez nous les Esthéticiens sont aussi rares que sont nombreux les Esthètes. Nos jeunes philosophes auront désormais à leur disposition un instrument d'étude commode pour la connaissance des faits, et ce qui vaut mieux encore, dans un champ d'explorations infinies et fécondes, ils trouveront, grâce aux efforts de M. Croce pour écarter les obstacles des erreurs et des préjugés, une route largement ouverte aux hommes de bonne volonté (1).

Tunis, 13 avril 1904.

HENRY BIGOT.

(1) La première édition italienne a été publiée en 1902, par l'éd. Sandron, de Palerme ; la deuxième, en 1903, par le même éditeur Le noyau de la partie théorique est un mémoire qui, sous le titre de *Thèses fondamentales d'une Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale* fut lu par l'auteur à l'Académie Pontaniana de Naples dans les séances des 18 février, 18 mars et 6 mai 1900.

I

La connaissance intuitive.

La connaissance humaine a deux formes : elle est ou connaissance *intuitive* ou connaissance *logique* ; connaissance par l'*imagination* ou connaissance par l'*intelligence* ; connaissance de l'*individuel*, ou connaissance de l'*universel* ; des *choses*, ou de leurs *relations* ; elle est, en somme, ou productrice d'*images* ou productrice de *concepts*.

Continuellement on fait appel, dans la vie ordinaire, à la connaissance intuitive. On dit que de certaines vérités on ne peut donner de définitions : qu'elles ne se démontrent pas par syllogismes : qu'il faut les apprendre *intuitivement*. Le politique réprouve le raisonneur abstrait qui n'a pas l'*intuition* vive des situations et des conditions de fait ; le pédagogue insiste sur la nécessité de développer avant tout dans l'élève la faculté *intuitive* ; le critique se pique de mettre de côté, devant une œuvre d'art, les théories et les abstractions, et de la juger par *intuition* directe. L'homme pratique professe de vivre d'*intuitions*, plus que de raisonnements.

Mais si la connaissance intuitive est ainsi généralement reconnue dans la vie ordinaire, il s'en faut qu'il en soit de même dans le champ de la théorie et de la philosophie. Une science de la connaissance intellective est connue, et fort ancienne : c'est la logique, mais une science de la connaissance intuitive est à peine admise, et timidement, par bien peu d'hommes. La connaissance logique s'est fait la part du lion ; quand elle ne va pas jusqu'à tuer et dévorer sa compagne, elle lui concède à peine une humble place de servante ou de portière. — Que peut bien être la connaissance intuitive sans la lumière de l'intellectuelle ? C'est un serviteur sans maître ; et

si le maître a besoin du serviteur, celui-là est bien plus nécessaire à celui-ci pour s'assurer l'existence. L'intuition est aveugle : l'intelligence lui prête ses yeux.

Son indépendance vis-à-vis de l'intellectuelle.

Or, le premier point à bien fixer dans l'esprit est que la connaissance intuitive n'a pas besoin de maître : elle ne sent pas la nécessité de s'appuyer sur personne : elle ne doit pas emprunter les yeux d'autrui, parce qu'elle en a à elle, d'excellents. Sans doute, dans beaucoup d'intuitions il peut se trouver, mélangés, des concepts. Mais dans beaucoup d'autres il n'y a pas trace d'un semblable mélange : ce qui prouve qu'il n'est pas nécessaire. L'impression d'un *clair de lune*, rendue par un peintre ; le contour d'un pays, tracé par un cartographe ; un motif musical, tendre ou énergique ; les paroles d'une poésie lyrique qui soupire, ou celles avec lesquelles nous demandons, ordonnons et nous lamentons dans la vie ordinaire peuvent fort bien être autant de faits intuitifs sans ombre de relation intellectuelle. Mais, quoi qu'on pense de ces exemples, et en admettant qu'on puisse soutenir que la plupart des intuitions de l'homme civilisé sont imprégnées de concepts, il y a autre chose de plus important et de plus concluant à observer. Les concepts qui se trouvent mêlés et fondus dans les intuitions, en tant qu'ils y sont vraiment mêlés et fondus, ne sont plus des concepts, ne conservent plus leur indépendance et leur autonomie. Ils ont été des concepts, mais ils sont devenus, à présent, de simples éléments d'intuition. Les plus grandes philosophies, mises dans la bouche d'un personnage de tragédie ou de comédie, ne font plus là fonction de concepts, mais sont de simples *caractéristiques* de ces personnages : de la même manière que le rouge dans une figure peinte n'y est pas comme le concept de la couleur rouge des physiciens, mais comme élément caractéristique de cette figure. C'est le tout qui détermine la qualité des parties. Une œuvre d'art peut être pleine de concepts philosophiques : elle peut même en avoir en plus grande quantité, et de plus profonds, qu'une dissertation philosophique : celle-ci peut être à son tour riche et débordante de descriptions et d'intuitions. Mais, malgré tous ces ces concepts, la *résultante* de

l'œuvre d'art est une *intuition* ; et, malgré toutes ces intuitions, la *résultante* de la dissertation philosophique est un *concept*. Les *Fiancés* de Manzoni contiennent en abondance observations et distinctions d'éthique ; mais ils ne perdent point pour cela en aucune de leurs parties le caractère de simple *récit*, d'*intuition*. Les anecdotes et les effusions satiriques, qu'on peut trouver dans les livres d'un philosophe comme Schopenhauer, ne leur enlèvent pas le caractère de traités *intellectifs*. C'est dans la résultante, dans l'effet différent auquel vise chacune d'elles et qui en détermine et en asservit toutes les parties, non pas dans ces différentes parties détachées, abstraites et considérées en soi, que réside la différence entre une œuvre de science et une œuvre d'art, entre un fait intellectif et un fait intuitif.

Intuition et perception.

Pourtant, il ne suffit pas de reconnaître l'intuition comme indépendante du concept pour en avoir une idée vraie et précise. Parmi ceux qui la reconnaissent ou qui au moins ne la font pas explicitement dépendre de l'entendement apparaît une autre erreur, qui en obscurcit et en confond la nature propre. Par *intuition* on entend fréquemment la perception de la *réalité arrivée*, la perception de quelque chose comme *réel*.

Certainement, la perception est une intuition : la perception de la chambre dans laquelle j'écris, de l'encrier et du papier que j'ai devant moi, de la plume que j'ai à la main, de ces objets que je touche et dont j'use comme instruments de ma personne, qui, puisqu'elle écrit, existe donc, sont bien des intuitions. Mais est également intuition l'image qui maintenant me passe par la tête d'un moi qui écrit dans une autre chambre, dans une autre ville, avec papier, plume et encrier différents. Ce qui veut dire que la distinction entre réalité et non réalité est secondaire et étrangère à la nature de l'intuition. Si on suppose un esprit humain qui pour la première fois a des intuitions, il semble qu'il n'en puisse avoir que d'une réalité effective, c'est à-dire qu'il ne puisse avoir que des perceptions du réel. Mais, dès lors que la connaissance de la réalité se base sur la distinction d'images réelles et d'images irréelles, et que cette

distinction à l'origine n'existe pas, ces perceptions ne seront, en vérité, ni du réel ni de l'irréel : mais de simples intuitions. Là où tout est réel rien n'est réel. Une certaine idée, fort vague et seulement approximative de cet état naïf, l'enfant nous la peut donner, avec sa difficulté à discerner le réel du fictif, l'histoire de la fable, qui pour lui sont tout un. L'intuition est l'unité indifférenciée de la perception du réel et de la simple image du possible. Dans l'intuition nous ne nous opposons pas comme êtres empiriques à la réalité externe, mais nous objectivons, simplement, nos impressions, quelles qu'elles soient.

L'intuition et les concepts d'espace et de temps

Ils sembleraient donc être plus près de la vérité ceux qui considèrent l'intuition comme la sensation formée et ordonnée simplement selon les catégories de l'espace et du temps. Espace et temps — disent-ils — sont les formes de l'intuition : avoir des intuitions, c'est situer dans l'espace et dans la succession temporelle. L'activité intuitive consisterait ainsi dans cette double fonction qui crée concurremment l'espace et le temps. Mais il nous faut répéter pour ces deux catégories ce que nous avons dit pour les distinctions intellectuelles, qui se trouvent aussi fondues dans l'intuition. Nous avons des intuitions sans espace et sans temps : une nuance de ciel et une nuance de sentiments, un *ah !* de douleur et un élan de volonté objectivés dans la conscience, sont des intuitions que nous possédons, et où rien n'est formé dans l'espace et dans le temps. Et dans d'autres intuitions on peut retrouver l'espace et non le temps et *vice versa* ; mais là même où on les retrouve tous deux, leur aperception vient d'une réflexion postérieure : ils peuvent se fondre dans l'intuition de la même manière que tous ses autres éléments : ils y figureront *materialiter* et non *formaliter*, comme ingrédients et non comme principes ordonnateurs. Qui, sans un acte de réflexion qui vienne interrompre pour un moment la contemplation, s'aperçoit de l'espace devant un portrait, voire devant un paysage ? Qui, sans un acte analogue, réflexif et interruptif, s'avise de la succession temporelle devant un récit ou un morceau de musique ? Ce dont on a l'intuition dans une œuvre d'art ce n'est pas espace ou temps, mais *caractère*.

physionomie individuelle. Du reste, quelques tentatives sont à noter dans la psychologie moderne, qui se conforment manifestement aux vues ici exposées. Espace et temps se révèlent non plus comme fonctions simples et primitives, mais comme constructions intellectuelles très compliquées où entrent des données de fait et des ordres particuliers de sensations : non pas créateurs, donc, mais créés. Et, d'autre part, même parmi quelques-uns de ceux qui ne refusent pas absolument à l'espace et au temps la qualité de créateurs ou de catégories et de fonctions, on note l'effort pour les unifier et les entendre d'une façon différente du concept ordinaire de ces catégories. Les uns réduisent l'intuition à l'unique catégorie de la *spatialité*, et soutiennent que du temps non plus il n'est pas d'intuition sinon spatiale. D'autres abandonnent, comme non nécessaires philosophiquement, les trois dimensions de l'espace, et conçoivent la fonction de la spatialité comme vide de toute détermination spatiale particulière. Et que serait donc une telle fonction spatiale, simple ordonnance, qui ordonnerait jusqu'au temps ? Ne peut-elle être un résidu de critiques et de négations d'où ressort seulement la nécessité de supposer une activité génériquement intuitive ? Et n'est-elle pas, cette dernière, véritablement déterminée, lorsqu'on lui attribue une unique catégorie ou fonction, non plus spatialisante ni temporalisante, mais *caractérisante ?* ou mieux lorsqu'on la conçoit elle-même comme une catégorie ou une fonction qui nous donne la connaissance des choses dans ce qu'elles ont de concret et d'individuel ?

Intuition et sensation.

Après avoir ainsi délivré la connaissance intuitive de toute suggestion intellectuelle et de toute addition postérieure et étrangère, nous devons l'éclaircir et en déterminer les frontières d'un autre côté et contre une autre sorte d'invasion et de confusion. De l'autre côté, en deçà de la limite inférieure, c'est la sensation, c'est la matière informe, que l'esprit ne peut jamais saisir en elle-même, en tant que pure matière, et qu'il possède seulement avec la forme et dans la forme, mais dont il postule le concept comme, justement, d'une *limite*. La matière dans son abstraction est mécanisme, est passivité, est fait orga-

nique, que l'esprit humain subit, mais ne produit pas. Sans la matière, aucune connaissance, aucune activité humaine n'est possible ; mais la pure matière nous donne l'animalité, ce qu'il y a dans l'homme de brutal et d'impulsif, non pas l'empire spirituel qui est l'humanité. Combien de fois nous nous tourmentons dans l'effort d'apercevoir clairement ce qui s'agite en nous ! Nous entrevoyons quelque chose, mais nous ne l'avons pas présent à l'esprit objectivé et *formé*. C'est dans ces moments que nous nous apercevons le mieux de la profonde différence entre matière et forme : ce ne sont plus chez nous deux actes dont l'un existerait en face de l'autre, mais l'un venu *du dehors* nous assaille et nous transporte, l'autre venu *du dedans* tend à absorber celui du dehors et à le faire sien. La *matière* attaquée et vaincue par la *forme* donne lieu à la forme concrète. C'est la matière, c'est le contenu qui différencie en nous une intuition d'une autre : la forme est constante, c'est l'activité spirituelle ; la matière est changeante, et sans elle l'activité spirituelle ne sortirait pas de son abstraction pour devenir activité concrète et réelle, tel ou tel *contenu spirituel*, telle ou telle *intuition déterminée*.

Il est curieux et caractéristique des conditions de notre temps que justement cette *forme*, l'*activité* de l'esprit, ce qui est *nous-mêmes*, soit si facilement ignoré ou nié. Et il y a des gens qui confondent l'activité spirituelle de l'homme avec l'activité métaphorique de la nature, qui est mécanisme et qui ne ressemble à l'humaine que lorsque, comme dans les fables ésopiques, on imagine que *arbores loquantur non tantum feræ ;* et d'autres affirment n'avoir jamais observé en eux une telle activité *miraculeuse*, comme si entre suer et penser, entre la sensation de froid et l'énergie de la volonté la différence était nulle, ou seulement du plus au moins. D'autres, sans doute, avec moins de déraison, veulent au contraire qu'activité et mécanisme, spécifiquement distincts, s'unifient tous deux en un concept plus général, mais sans examiner si une telle unification suprême est scientifiquement possible et dans quel sens, et en admettant que la recherche soit à tenter, il est clair qu'unifier en un troi-

sième concept, c'est avant tout supposer la différence des deux premiers ; et ici c'est la différence qui nous importe.

Intuition et associatio

L'intuition a été souvent confondue avec la sensation brute. Mais, comme la confusion choque par trop même le commun bon sens, plus fréquemment on l'a atténuée ou masquée avec une phraséologie qui paraît en même temps confondre et distinguer. C'est ainsi qu'on a soutenu qu'elle est sensation, mais non plus simple sensation, mais bien *association* de sensations. L'équivoque naît justement du mot *association*. Ce mot, ou bien s'entend comme *mémoire*, association mnémonique, souvenir *conscient*, et en ce cas apparaît évidente l'absurdité de vouloir réunir dans la mémoire des éléments qui ne sont pas aperçus, distincts, possédés en quelque sorte par l'esprit, ni produits par la conscience ; ou bien il s'entend comme association d'éléments *inconscients*, et en ce cas on ne sort pas de la sensation, de la naturalité, qui est un continu et un indistinct, qui s'écoule sans cesse et ne se répète jamais ou, ce qui revient au même, se répète dans des conditions toujours nouvelles et, par suite, non de la même façon qu'auparavant. Si maintenant, comme font certains associationnistes, on parle d'une association qui n'est ni mémoire, ni flux de sensation, mais qui est une *association productive* (formative, constructive), en ce cas on accorde la chose et on refuse seulement le mot. L'association productive n'est plus *association* au sens des sensualistes, mais *synthèse*, c'est-à-dire activité spirituelle. Qu'on appelle si on veut *association* la synthèse, mais avec ce concept de productivité on a déjà posé la distinction de passivité et d'activité, de sensation et d'intuition.

Intuition et représentatio

D'autres psychologues sont disposés à distinguer de la sensation quelque chose qui n'est plus elle mais n'est pas encore le concept intellectuel : la *représentation* ou *image*. Quelle différence y a-t-il entre leur *représentation* ou *image* et notre *connaissance intuitive* ? Une très grande et aucune. Même, *représentation* est un mot fort équivoque. Si on l'entend comme quelque chose qui se détache et ressort sur le fond psychique des sensations, la représentation c'est l'intuition.

Si au contraire on la conçoit comme une sensation complexe, on retourne à la sensation brute qui ne change pas de qualité pour riche ou pauvre qu'elle soit, qu'elle s'effectue dans un organisme rudimentaire ou dans un organisme développé et plein de traces de sensations passées. Et on ne remédie pas à l'équivoque en définissant la représentation un produit psychique de *second degré*, eu égard à la sensation, qui serait le premier degré. Que signifie ici *second degré*? Différence qualitative, formelle ? Et dans ce cas, nous sommes d'accord : la représentation c'est l'élaboration de la sensation, c'est l'intuition. Ou bien plus grande complexité et complication, différence *quantitative, matérielle?* En ce cas au contraire l'intuition serait de nouveau confondue avec la sensation brute.

Intuition et expression.

Et pourtant il y a un moyen sûr de distinguer l'*intuition* vraie, la vraie *représentation*, de ce qui lui est inférieur : le fait spirituel du fait psychique, ou naturel. Toute intuition, toute représentation vraie est en même temps *expression*. Ce qui ne s'objective pas en une expression n'est pas intuition ou représentation, mais sensation et naturalité. L'esprit n'a d'intuition qu'en *agissant*, en formant, en exprimant. Qui sépare l'intuition de l'expression ne réussit plus jamais à les réunir.

Pour l'activité intuitive, *autant d'intuition, autant d'expression*. Si cette proposition semble au premier abord paradoxale, c'est surtout parce qu'on donne d'ordinaire à l'expression une signification trop restreinte, en n'entendant par là que les expressions dites *verbales*. Mais il y a aussi des expressions non verbales, comme celles de lignes, de couleurs, de tons : et à toutes celles-là s'étend notre affirmation. L'intuition, *et* expression tout ensemble, d'un peintre est picturale : celle d'un poète est verbale. Mais picturale ou verbale, ou musicale ou de quelque nom qu'on la nomme, l'expression ne peut faire défaut dans aucune intuition, puisqu'elle est une partie indivisible de la nature de celle-ci. Comment pouvons-nous avoir l'intuition véritable d'une figure géométrique si nous ne possédons pas son image assez nettement pour être en mesure de la tracer immédiatement sur le papier ou au tableau

noir ? Comment pouvons-nous avoir l'intuition véritable du contour d'un pays, par exemple de la Sicile, si nous ne sommes pas en mesure de le dessiner comme nous le voyons dans tous ses méandres ? Il est donné à chacun d'expérimenter la lumière qui se fait en lui quand il réussit, et seulement dans la mesure où il réussit, à se formuler à lui-même ses impressions et ses sentiments. Sentiments ou impressions passent alors, à l'aide de la parole, de l'obscure région de la psyché à la clarté de l'esprit contemplateur. Il est impossible dans ce processus cognitif de distinguer l'intuition de l'expression. L'une se produit avec l'autre, au même instant que l'autre, parce qu'elles ne sont pas deux, mais un seul phénomène.

Illusion sur la différence.

La principale raison qui fait sembler paradoxale la thèse que nous soutenons, c'est l'illusion ou préjugé que nous avons de la réalité une intuition plus considérable que celle que nous en avons réellement. On entend souvent des gens affirmer « qu'ils ont dans l'esprit beaucoup d'importantes pensées, mais qu'ils ne réussissent pas à les exprimer ». En vérité, s'ils les avaient réellement, ils les auraient frappées en belles paroles sonnantes, et par là *exprimées*. Si, au moment de les exprimer, ces pensées semblent s'évanouir, ou se trouvent devenues rares et pauvres, c'est ou bien qu'elles n'existaient pas, ou qu'elles étaient en effet rares et pauvres. On croit également que nous tous, hommes ordinaires, nous apercevons par intuitions et nous imaginons pays, figures, scènes, comme les peintres, et corps, comme les sculpteurs ; sauf que peintres et sculpteurs savent peindre et sculpter ces images, et que nous les avons seulement dans notre esprit. Une madone de Raphaël — croit-on — tout le monde aurait pu l'imaginer ; mais Raphaël a été Raphaël par l'habileté technique avec laquelle il l'a portée sur la toile. Rien de plus faux. Le monde dont nous avons ordinairement l'intuition est peu de chose, et consiste en petites expressions, qui se font de plus en plus grandes et plus amples seulement avec la concentration spirituelle croissante à certains moments. Ce sont les paroles intérieures que nous nous disons à nous-mêmes, les jugements que nous exprimons

tacitement : « Voici un homme, voici un cheval, ceci est lourd, ceci est dur, cela me plait, etc., etc. » : c'est un pêle-mêle de lumière et de couleur, qui en peinture ne pourrait avoir d'autre expression sincère et exacte qu'un gâchis de couleurs, et dont se détachent à peine un petit nombre de traits distinctifs particuliers. C'est cela que nous possédons dans la vie ordinaire et c'est la base de notre action ordinaire. C'est l'*index* d'un livre ; ce sont — comme on l'a dit — les *étiquettes* (expressions elles aussi) qu'on attache sur les choses et qui nous en tiennent lieu : index et étiquettes suffisants pour les petits besoins et les petites actions. De temps en temps, de l'index nous passons au livre, de l'étiquette aux choses, des petites intuitions aux plus grandes, aux très grandes et aux très hautes. Et le passage n'est parfois rien moins qu'aisé. Il a été observé par ceux qui ont le mieux scruté la psychologie des artistes que lorsque après avoir regardé une personne d'un coup d'œil rapide, on se dispose à en prendre une véritable intuition pour faire, par exemple, son portrait, cette vision ordinaire, qui semblait si vive et si précise, se révèle comme presque rien : on s'aperçoit qu'on possède tout au plus quelque trait superficiel, qui ne serait même pas suffisant pour une caricature : la personne à portraicturer se place devant l'artiste comme un monde à découvrir. Et Michel-Ange disait qu' « on peint *avec le cerveau*, non avec les mains », et Léonard scandalisait le prieur du couvent des Grâces en restant des jours entiers devant la Cène sans y porter le pinceau, et il disait que « les génies élevés lorsqu'ils travaillent le moins, *agissent le plus, cherchant l'invention avec l'esprit* ». Le peintre est peintre parce qu'il *voit* ce qu'un autre *sent* seulement, ou *entrevoit* mais ne *voit* pas. Nous croyons voir un sourire, mais en réalité nous en avons seulement la vague impression, nous n'apercevons pas les traits caractéristiques dont il résulte, comme, après y avoir travaillé, doit les apercevoir le peintre qui pour cette raison peut les fixer sur la toile. Même de notre plus intime ami, de la personne qui reste à côté de nous tous les jours et à toutes les heures, nous ne possédons intuitivement

que quelques traits à peine de la physionomie, qui nous la font distinguer des autres. Moins facile est l'illusion pour les expressions musicales, car chacun jugerait étrange d'entendre dire qu'à une *musique* qui est déjà dans l'esprit de qui n'est pas compositeur, le compositeur ajoute ou attache le *motif*: comme si l'intuition de Beethoven n'était pas son morceau de musique et son morceau de musique son intuition. Or, de même que celui qui se fait des illusions sur la quantité de ses richesses matérielles est démenti par l'arithmétique, qui lui dit exactement à combien elles se montent ; de même, celui qui se fait illusion sur la richesse de ses pensées et de ses images est ramené à la réalité alors qu'il est contraint de traverser le pont aux ânes de l'expression. — Comptez, disons-nous au premier ; — parlez, voici un crayon, dessinez, exprimez-vous — dirons-nous à l'autre.

Chacun de nous, en somme, est un peu peintre, sculpteur, musicien, poète, prosateur ; mais combien peu en comparaison de ceux qui sont ainsi appelés justement pour le degré élevé auquel ils possèdent les dispositions et les énergies communes de la nature humaine ; et combien peu un peintre possède des intuitions d'un poète, ou même de celles d'un autre peintre ! Pourtant ce peu est tout notre patrimoine actuel *d'intuitions* ou de *représentations*. Hors d'elles il n'y a qu'impressions, sensations, sentiments, impulsions, émotions, ou de quelqu'autre nom qu'on veuille appeler ce qu'il y a encore en deçà de l'esprit, non assimilé par l'homme, postulé pour la commodité de l'exposition, mais effectivement inexistant, si l'existence est, elle aussi, un fait de l'esprit.

Identité de l'intuition et l'expression.

Aux variantes verbales citées dès le début, par lesquelles on désigne la connaissance intuitive, nous pouvons donc ajouter encore cette autre : « la connaissance intuitive est la connaissance *expressive* ». Indépendante et autonome par rapport au fait intellectuel, indifférente aux distinctions postérieures et empiriques de réel et d'irréel, et aux formations et aperceptions postérieures de l'espace et du temps, l'intuition ou représentation se distingue de ce qu'on sent et subit, de l'onde ou flux sensi-

tif, de la matière psychique, comme *forme* ; et cette forme, cette prise de possession, est l'*expression*. *Intuition* c'est *expression*, et rien autre — rien de plus, mais rien de moins — qu'*expression*.

II

Corollaires et éclaircissements.

Avant d'aller plus loin, il nous semble opportun de tirer quelques conséquences de ce qui a été établi, et d'ajouter quelques éclaircissements.

Identité de l'art et de la connaissance intuitive.

Nous avons nettement identifié la connaissance intuitive ou expressive avec le fait esthétique ou artistique, en prenant les œuvres d'art comme exemples de connaissances intuitives et en attribuant à celles-ci les caractères de celles-là et réciproquement. Notre identification a contre elle une vue largement répandue même chez les philosophes, qui considèrent l'art comme une intuition *sui generis*, Admettons — dit-on — que l'art soit une intuition ; mais l'intuition n'est pas toujours l'art : l'intuition artistique est une espèce particulière qui se distingue de l'intuition en général par *quelque chose de plus*.

Pas de différence spécifique.

Mais en quoi se distingue, en quoi consiste ce quelque chose de plus, personne n'a jamais pu le montrer. On a pensé quelquefois que l'art était non une simple intuition, mais une *intuition d'une intuition* : de la même manière que le concept scientifique serait non le concept vulgaire, mais le concept d'un concept. L'homme s'élèverait à l'art en objectivant non plus les sensations comme il arrive dans l'intuition commune, mais l'intuition elle-même. Seulement ce processus d'élévation à la seconde puissance n'existe pas : et la comparaison avec le concept vulgaire et le concept scientifique ne dit pas ce qu'elle voudrait dire, pour la bonne raison qu'il n'est pas vrai que le concept scientifique soit le concept d'un concept. Cette comparaison, si elle dit quelque chose, dit justement le contraire. Le concept vulgaire (si concept il y a, et non simple représentation) est un concept parfait, bien que pauvre et limité. La science substitue

aux représentations les concepts ; aux concepts pauvres et limités elle en ajoute et en superpose d'autres plus larges et plus compréhensifs, elle découvre sans cesse de nouvelles relations ; mais la méthode de la science ne diffère pas de la méthode avec laquelle se forme le plus petit universel, dans la cervelle du plus humble des hommes. Ce qu'on appelle communément, par antonomase, l'*art*, recueille des intuitions plus vastes et plus complexes que les intuitions communes, mais ce sont toujours des intuitions de sensations et d'impressions ; l'art est l'*expression* d'*impressions*, non l'*expression* de l'*expression*.

Pas de différence d'intensité.

Pour la même raison on ne peut admettre que l'intuition, qu'on appelle d'ordinaire *artistique*, se diversifie de l'intuition commune comme intuition *intensive*. Elle serait intensive si elle travaillait diversement dans une même matière. Mais puisque la fonction artistique s'étend plus largement dans des champs divers, mais avec une méthode non diverse de celle de l'intuition commune, la différence entre l'une et l'autre n'est pas intensive, mais plutôt *extensive*. L'intuition d'un simple chant populaire d'amour, qui dit la même chose, ou bien peu davantage, qu'une déclaration d'amour telle qu'elle sort à chaque instant des lèvres de milliers d'hommes ordinaires, peut être *intensivement* parfaite dans sa pauvre simplicité, bien qu'extensivement beaucoup plus bornée que l'intuition complexe d'un chant amoureux de Leopardi.

Différence extensive et empirique.

Toute la différence, donc, est quantitative, et, comme telle, indifférente à la philosophie, *scientia qualitatum*. Certains hommes ont une plus grande aptitude, une disposition plus fréquente que d'autres à exprimer pleinement certains états d'âme complexes et on les appelle, dans le langage courant, des *artistes* : quelques expressions très compliquées sont atteintes plus rarement, et elles s'appellent des *œuvres d'art*. Les limites qui séparent les expressions et intuitions qu'on appelle *art* de celles que vulgairement on appelle *non-art*, sont empiriques : il est impossible de les définir. Une épigramme appartient à l'art : pourquoi pas une simple parole ? Une nouvelle appar-

tient à l'art : pourquoi pas une note de chronique dans un journal ? Un paysage appartient à l'art : pourquoi pas une esquisse topographique ? Le maître de philosophie de la comédie de Molière avait raison : chaque fois qu'on parle on fait de la prose. Mais il y aura toujours des écoliers comme Monsieur Jourdain qui s'émerveilleront d'avoir fait de la prose pendant quarante ans sans le savoir, et auront peine à se persuader que lorsqu'ils appellent leur domestique Jean pour qu'il apporte leurs pantoufles, cela soit encore de la *prose* !

Nous devons nous attacher à notre identification : car l'erreur de ceux qui ont détaché l'art de la commune vie spirituelle, qui en ont fait je ne sais quel cercle aristocratique, je ne sais quelle fonction singulière, a été parmi les principales causes qui ont empêché que l'Esthétique, science de l'art, en trouvât la vraie nature, les vraies racines dans l'âme humaine. Comme nul ne s'étonne en apprenant de la physiologie que chaque cellule est un organisme et que chaque organisme est une cellule ou une synthèse de cellules ; comme personne ne s'étonne de trouver dans une haute montagne les mêmes éléments chimiques que dans une petite pierre, dans un minime fragment ; comme il n'y a pas une physiologie des petits animaux et une autre des gros, ou une chimie des pierres et une autre des montagnes ; de même il n'y a pas une science de la petite intuition et une autre de l'intuition artistique, mais une seule *Esthétique*, science de la connaissance intuitive ou expressive, qui est le fait esthétique ou artistique. Et cette Esthétique est le véritable pendant de la Logique, qui embrasse, comme faits de la même nature logique, la formation du plus petit et du plus ordinaire des concepts, et la construction du plus compliqué des systèmes scientifiques et philosophiques.

De même nous ne pouvons admettre qu'une différence quantitative comme signification du mot *génie* ou *génie artistique*, distingué du *non-génie*, de l'homme du commun. On dit que les grands artistes nous révèlent à nous-mêmes : mais comment cela serait-il possible s'il n'y avait pas identité de nature entre

Le génie artistique.

notre imagination et la leur, et si la différence n'était pas seulement de quantité ? Mieux que : *poeta nascitur*, on pourrait dire : *homo nascitur poeta* ; petits poètes les uns, grands poètes les autres. La confusion entre cette différence quantitative et une différence qualitative a donné lieu au culte et à la superstition du génie ; on a oublié que le génie n'est pas quelque chose de descendu du ciel mais que c'est l'humanité même. Le génie qui se pose ou est représenté comme étranger à l'humanité, trouve sa punition lorsqu'il devient ou apparaît quelque peu ridicule. Tel est le génie de la période romantique et le *surhomme* de notre époque.

Mais — il est bon de le noter ici — après avoir élevé le *génie artistique* au-dessus de l'humanité, ils le font tomber bien au-dessous, ceux qui lui imposent comme qualité essentielle l'*inconscience*. Le génie intuitif ou artistique, comme toute forme d'activité humaine, est toujours *conscient* : autrement il serait un mécanisme aveugle. Ce qui peut manquer au génie artistique, comme à n'importe quel autre, c'est la conscience *réfléchie*, la conscience atteinte par l'historien ou le critique, qui ne lui est pas essentielle.

Contenu et forme en esthétique.

Une des questions les plus débattues en esthétique est la relation de la *matière* et de la *forme*, ou comme on dit d'ordinaire du *contenu* et de la *forme*. Le fait esthétique consiste-t-il dans le seul *contenu* ou dans la seule *forme*, ou dans tous les deux, dans le contenu et dans la forme?

Cette question a eu diverses significations, que nous mentionnerons chacune à sa place; mais lorsque les mots ont été pris dans le sens que nous avons fixé plus haut, lorsque par *matière* on a entendu l'émotionalité non élaborée esthétiquement, les *impressions*, et par *forme* l'élaboration, l'activité spirituelle, l'*expression*, notre pensée ne peut être douteuse. Nous devons repousser aussi bien la thèse que le fait esthétique consiste dans le seul contenu (c'est-à-dire dans les simples impressions), que l'autre qui admet l'adjonction de la forme au contenu, c'est-à-dire les impressions *plus* les expressions. Dans le fait esthétique l'activité expressive ne

s'ajoute pas au fait des impressions, mais celles-ci sont élaborées et formées par elle. Les impressions réapparaissent dans l'expression comme l'eau qu'on met dans un filtre et qui reparait, la même et en même temps différente, de l'autre côté du filtre. Le fait esthétique est par là *forme*, et rien autre que *forme*.

Il résulte de là que le contenu n'est pas quelque chose de superflu, qu'il est au contraire le point de départ nécessaire du fait expressif ; mais que des qualités du contenu aux qualités de la forme *il n'y a pas de passage*. On a pensé quelquefois que le contenu, pour être un contenu *esthétique*, c'est-à-dire *transformable en forme*, doit avoir quelques qualités déterminées ou déterminables. Mais, s'il en était ainsi, la forme et le contenu, l'expression et l'impression seraient un même fait. Le contenu est, sans doute, le *transformable en forme*, mais tant qu'il ne s'est pas transformé. il n'a pas de qualités déterminables; nous n'en connaissons rien. Il devient contenu *esthétique* non avant, mais seulement après qu'il s'est effectivement transformé. On a aussi défini le *contenu esthétique* comme l'*intéressant* : cela n'est pas faux, mais cela est vide. Intéressant quoi, en effet ? L'activité expressive? Et, certes, si celle-ci ne s'en intéressait pas, elle ne l'élèverait pas à la qualité de *forme*. Elle s'en intéresse justement pour en faire une *forme*. Mais le mot *intéressant* a été aussi employé avec une autre intention légitime, que nous expliquerons plus loin.

Critique de l'imitation de la nature et de l'illusion artistique.

La proposition que l'art est *imitation de la nature* est, comme la précédente, à plusieurs sens. Avec ces trois mots on a tantôt affirmé ou au moins esquissé des vérités, tantôt soutenu des erreurs, et, plus souvent, on n'a rien pensé de précis. On a un des sens scientifiquement légitimes lorsque l'*imitation* est entendue comme *représentation* ou *intuition* de la nature, forme de connaissance. Et quand c'est là ce qu'on a voulu signifier, en mettant davantage en relief le caractère spirituel du procédé, cette autre proposition devient aussi légitime : que l'art est l'*idéalisation* ou l'*imitation idéalisatrice* de la nature. Mais si par imitation de la nature on entend que l'art

donne des reproductions mécaniques, duplicata plus ou moins parfaits d'objets naturels, devant lesquelles se renouvelle ce même tumulte d'impressions que produisent les autres objets naturels, la proposition est évidemment erronée. Les statues de cire peintes, qui simulent des êtres vivants et devant lesquels nous reculons ahuris dans les musées ne nous donnent pas d'intuitions esthétiques. L'*illusion* et l'*hallucination* n'ont rien à faire avec la calme maîtrise de l'intuition artistique. Si un artiste peint le spectacle d'un musée de statues de cire, si un acteur sur la scène représente au burlesque l'homme-statue, nous avons de nouveau le travail spirituel et l'intuition artistique. La photographie elle-même, si elle a quelque chose d'artistique, l'a en tant qu'elle transmet, au moins en partie, l'intuition du photographe, son point de vue, la pose et la situation qu'il s'est évertué à choisir. Et si ce n'est pas tout à fait un art, c'est que l'élément naturel reste plus ou moins inéliminable et insubordonné : devant quelle photographie, je parle des mieux réussies, éprouvons-nous une pleine satisfaction ? en est-il une à laquelle un artiste ne ferait pas une ou plusieurs modifications et retouches, n'enlèverait pas ou n'ajouterait pas ?

De l'art conçu comme fait non *théorique*. L'*apparence esthétique*.

Pour n'avoir pas bien reconnu le caractère conoscitif de la simple intuition, distincte et de la connaissance intellective et aussi de la perception du réel, pour avoir cru que seule l'intellective, ou tout au plus aussi la perception du réel était connaissance, on a été amené à l'affirmation, tant de fois répétée, que l'art n'est pas connaissance, qu'il ne donne pas de vérité, qu'il n'appartient pas au monde théorique mais au sentimental, etc. Nous avons vu que l'intuition est connaissance, libre de concepts, et plus générique que la perception du réel : et par là l'art est connaissance, il est forme, il n'appartient pas au sentiment et à la matière psychique. Si, d'autre part, il a été insisté si souvent et par tant d'esthéticiens sur ce fait que l'art est une *apparence* (Schein), c'est qu'on sentait justement la nécessité de le distinguer du fait, plus compliqué, de la perception, en en affirmant la pleine idéalité.

Critique de théorie des se esthétiques.

De même pour n'avoir pas bien établi, ou pour avoir perdu de vue le caractère qui distingue l'expression de l'impression, la forme de la matière, on a fait naître la théorie des *sens esthétiques*.

Elle se réduit à l'erreur qu'on vient d'indiquer et qui consiste à chercher un passage des qualités du contenu aux qualités de la forme. Demander quels sont les sens esthétiques signifie, en effet, demander : 1° quelles impressions sensibles *peuvent* entrer dans les expressions esthétiques ; 2° lesquelles *doivent* y entrer de toute nécessité. A quoi nous devons tout de suite répondre : que *toutes* les impressions *peuvent* entrer dans les expressions ou formations esthétiques ; et qu'*aucune* impression ne *doit* y entrer de toute nécessité.

Dante élève à la dignité de forme non seulement la *douce couleur de saphir oriental* (impressions visuelles), mais des impressions tactiles ou dermiques comme l'*air gras* et les *frais ruisselets* qui *dessèchent d'autant plus* la gorge de l'assoiffé. Et c'est une curieuse illusion que de croire qu'une peinture nous donne des impressions simplement visuelles. Le velouté d'une joue, la chaleur d'un corps juvénile, la douceur et la fraîcheur d'un fruit, le tranchant d'une lame affilée, et ainsi de suite, ne sont-ce pas des impressions que nous recevons même d'une peinture ? et qu'ont-elles de visuel ? Que serait une peinture pour un homme hypothétique qui privé de tous ou d'une grande partie des sens, acquerrait d'un coup le seul organe de la vue ? Le tableau, que nous avons devant nous et que nous croyons voir seulement avec les yeux, n'apparaîtrait à ses yeux que comme bien peu de chose de plus que la palette barbouillée d'un peintre.

Quelques-uns, qui s'attachent au caractère esthétique de groupes donnés d'impressions (par exemple des *visuelles* et des *auditives*), et en excluent les autres, accordent pourtant que, si dans le fait esthétique les impressions visuelles et auditives entrent comme *directes*, celles des autres sens y entrent aussi, mais seulement comme *associées*. Mais cette distinction est entièrement arbitraire. L'expression esthétique est un fait

interne, c'est une synthèse, dans laquelle il est impossible de distinguer le *direct* et l'*indirect*. Toutes les impressions sont parifiées en elle, en tant qu'elles sont esthétisées. Celui qui reçoit en lui l'image d'un tableau ou d'une poésie, n'a certes pas devant soi cette image comme une série d'impressions dont les unes auraient une prérogative ou une précellence sur les autres. Et de ce qui arrive avant que nous l'ayons reçue nous ne savons rien : les distinctions, que l'on fait ensuite à la réflexion, ne regardent plus l'art.

La théorie des sens esthétiques a été présentée aussi d'une autre manière : à savoir comme une tentative pour établir quels organes *physiologiques* sont *nécessaires* pour le fait esthétique. L'organe ou l'appareil physiologique n'est pas autre chose qu'un ensemble de cellules constituées et disposées dans telles et telles conditions : c'est-à-dire un fait purement physique et naturel. Le fait physiologique se lie étroitement avec le psychique : mais comme l'expression n'a aucun lien de nature avec le fait psychique, de même elle ne peut pas davantage en avoir avec le fait physiologique. L'expression a son point de départ dans les impressions : la voie physiologique par laquelle les impressions sont parvenues dans l'organisme lui est tout à fait indifférente. Une voie ou une autre fait le même effet : il suffit qu'il y ait des impressions.

Certes, le manque d'organes donnés, c'est-à-dire d'assemblages donnés de cellules, produit le manque d'impressions données (quand par une sorte de compensation organique elles ne se produisent pas par une autre voie). L'aveugle-né ne peut avoir l'intuition de la lumière et l'exprimer. Mais les impressions ne sont pas conditionnées seulement par l'organe, mais bien par les stimulants aussi qui agissent sur l'organe. Ainsi, qui n'a jamais eu l'impression de la *mer*, n'exprimera jamais la mer ; ou qui n'a pas eu l'impression de la vie du *grand monde* ou de la *lutte politique*, n'exprimera jamais ni l'une ni l'autre de ces deux choses. Cela n'établit pas pour la fonction expressive une dépendance du stimulant ou de l'organe. C'est la répétition de ce que nous savons déjà : l'expression présuppose l'im-

pression ; et c'est pourquoi expressions données, impressions données. Du reste, chaque impression exclut les autres dans le moment qu'elle domine ; et ainsi de chaque expression.

Un autre corollaire de la conception de l'expression comme activité, est l'*indivisibilité* de l'œuvre d'art. Toute expression est une *expression unique*. L'activité est la fusion des impressions en un tout organique. C'est ce qu'on a toujours voulu noter en disant que l'œuvre d'art doit avoir de l'*unité* ou, ce qui revient au même, de l'*unité dans la variété*. L'expression est la synthèse du varié, ou multiple, dans l'Un. **Unité et indivisibilité de l'œuvre d'art.**

Cette affirmation pourrait sembler contredite par le fait que nous *divisons* une œuvre artistique en ses parties, comme un poème en scènes, épisodes, comparaisons, sentences, ou un tableau dans ses figures et objets particuliers, et ainsi de suite. Mais cette division annulle l'œuvre, de même que partager l'organisme en cœur, cerveau, muscles, etc., c'est changer le corps vivant en un cadavre. Il est vrai qu'il y a des organismes dans lesquels la division donne lieu à plusieurs êtres vivants ; mais dans ce cas, et en transportant l'analogie au fait esthétique, il faut conclure à une multiplicité de germes de vie, c'est-à-dire à une prompte réélaboration des différentes parties en nouvelles expressions uniques.

On observera que l'expression se base quelquefois sur d'autres expressions : il y a des expressions *simples* et il y en a de *composées*. Il faut pourtant reconnaître quelque différence entre l'*euréka* avec lequel Archimède exprimait toute sa joie après sa découverte, et l'acte expressif (voire les *cinq actes*) d'une tragédie régulière ! — Mais non : l'expression se base toujours directement sur les impressions. Qui conçoit une tragédie met dans un grand creuset une grande quantité, pour ainsi dire, d'impressions : les expressions mêmes, conçues autrefois, sont fondues avec les nouvelles en une masse unique : de la même manière que dans la fournaise d'une fonderie on peut jeter des morceaux de bronze informes et des statuettes de grand prix. Les vieilles *expressions* doivent redescendre à la qualité d'*impressions* pour être synthétisées avec les autres en une nouvelle expression unique.

L'art comme libérateur.

En élaborant les impressions, l'homme s'en *libère*. En les objectivant, il les détache de lui, et se rend supérieur à elles. La fonction libératrice et purificatrice de l'art est un autre aspect, une autre formule de son caractère d'activité. L'activité est libératrice justement parce qu'elle chasse la passivité. Ceci explique encore pourquoi on a coutume d'attribuer aux artistes tour à tour la plus grande sensibilité ou *passionalité*, et la plus grande *insensibilité* ou *sérénité* olympique. Les deux qualificatifs se concilient parce qu'ils ne retombent pas sur le même objet. La sensibilité, la passionalité se rapporte à la riche *matière* que l'artiste absorbe dans son organisme psychique ; l'insensibilité, la sérénité à la *forme* avec laquelle il subjugue et domine le tumulte sensationnel et passionnel.

III

Indissolubilité de la connai sance intelle tive et de l'i tuitive.

Les deux formes de connaissance, l'esthétique et l'intellectuelle ou conceptuelle, sont sans doute différentes mais il n'y a pas entre elles la séparation et l'opposition complètes qu'il y a entre deux forces dont chacune suit son chemin particulier. Si nous avons démontré que la forme esthétique est absolument indépendante de l'intellectuelle et se suffit à elle-même sans appui étranger, nous n'avons pas dit que l'intellectuelle puisse subsister sans l'esthétique. Cette *réciproque* ne serait pas vraie.

Qu'est la connaissance par les concepts ? C'est la connaissance des relations des choses, et les choses sont des intuitions. Sans les intuitions les concepts ne sont pas possibles, comme sans la matière des impressions est impossible l'intuition même. Les intuitions sont : « ce fleuve, ce lac, ce ruisseau, cette pluie, ce verre d'eau » ; le concept est : « l'eau », non telle ou telle apparition, tel ou tel cas particulier, mais l'eau en général, quels que soient le temps et le lieu où elle se réalise, objet d'intuitions infinies, mais d'un seul concept, et celui-ci constant.

Cependant, le concept, l'universel, si par un côté il n'est plus une intuition, par un autre il est, et ne peut pas ne pas être une intuition. Même l'homme qui pense, en tant qu'il pense, a des impressions et des émotions : son impression, son émotion ne sera pas l'amour ou la haine, la douleur ou la joie, mais l'*effort même de la pensée* ; et cet effort pour devenir objectif devant l'esprit ne peut pas ne pas prendre une forme intuitive. *Parler* n'est pas *penser logiquement*, mais *penser logiquement* ne peut pas ne pas être, en même temps, *parler*.

Critique des négations de cette thèse.

Que la pensée ne peut subsister sans la parole, c'est une vérité généralement reconnue. Les négations de cette thèse reposent sur des équivoques ou des erreurs.

Une première équivoque est celle de ceux qui observent qu'on peut penser également avec des figures géométriques, des chiffres algébriques, des signes idéographiques, sans aucune parole, même prononcée tacitement et presque insensiblement au dedans de soi : qu'il y a des langues dans lesquelles la parole, le signe phonique, n'exprime rien si on ne regarde pas aussi le signe écrit. Mais lorsque nous avons dit la *parole*, nous avons voulu user d'une synecdoque et entendre génériquement l'*expression*, qui n'est pas seulement, comme nous l'avons déjà observé, l'expression appelée verbale. On peut admettre que certains concepts peuvent se penser sans manifestations phoniques : mais les exemples mêmes apportés à l'encontre prouvent que ces concepts ne subsistent jamais sans *expression*.

D'autres allèguent que les animaux ou certains animaux, pensent et raisonnent sans parler. Or si les animaux pensent, de quelque manière et sur quelque matière que ce soit, s'ils sont des hommes rudimentaires et sauvages résistant à la civilisation, ou des machines physiologiques comme le voulaient les vieux spiritualistes, sur tout cela nous ne pouvons former que des *conjectures* : et il n'est pas légitime de se prévaloir de conjectures comme arguments de démonstration scientifique. Lorsque le philosophe parle de la nature animale, brutale, impulsive, instinctive, etc., il ne se base point sur les conjectures de ce genre, concernant les chiens ou les chats, les lions ou les fourmis ; mais sur l'observation de ce qu'il y a d'animal et de brutal dans l'homme : de la limite ou de la base animale que nous remarquons en nous-mêmes. Que si d'ailleurs les animaux en particulier, chiens ou chats, lions ou fourmis, ont quelque chose de l'activité de l'homme, tant mieux, ou tant pis pour eux : cela voudra dire que pour eux aussi on devra parler non de nature totale mais d'une base animale plus large et plus forte peut être que celle de l'homme. Et, à supposer

encore que les animaux pensent et forment des concepts, qu'aurait-on justifié, en matière de conjecture, en admettant qu'ils le font sans expressions correspondantes ? L'analogie avec l'homme, la psychologie humaine, qui sert d'instrument à toutes les conjectures de psychologie animale, nous forcerait au contraire à supposer que s'ils pensent, c'est aussi qu'ils parlent.

C'est la psychologie humaine, voire même littéraire, qui fournit l'autre objection, que le concept peut exister sans la parole, à telles enseignes que chacun de nous admet et connaît des livres *bien pensés* et *mal écrits* : une pensée donc qui reste pensée *au delà* de l'expression, *malgré* l'expression défectueuse. Mais quand nous discourons de livres bien pensés et mal écrits nous ne pouvons entendre autre chose sinon que dans ces livres il y a des *parties*, des pages, des périodes ou des propositions bien pensées et bien écrites, et d'autres, moins importantes, mal pensées et mal écrites, ou qui ne sont pas pensées du tout et par suite pas exprimées du tout. La *Science nouvelle* de Vico, là où elle est vraiment mal écrite, est aussi mal pensée. Que si des gros volumes nous passons à une courte proposition, le manque de précision et de vérité de ce dire sautera aux yeux. Comment une proposition pourrait-elle être *pensée clairement* et écrite *confusément ?*

Ce qu'on peut seulement admettre c'est que parfois nous avons des pensées (concepts), dans une forme intuitive, dans une expression abrégée ou plutôt particulière, suffisante pour nous, mais insuffisante pour les communiquer avec facilité à une autre personne déterminée ou à plusieurs autres personnes déterminées. De là vient qu'on dit faussement que nous avons la pensée et non l'expression ; alors que proprement on devrait dire que nous avons bien l'expression mais une expression qui, au point de vue social, n'est pas facilement communicable. Ceci est d'ailleurs un phénomène fort variable et tout à fait relatif : il se trouve toujours des gens qui saisissent au vol notre pensée, la préfèrent dans cette forme abrégée, et seraient importunés par la forme plus développée,

nécessaire aux autres. En d'autres termes la pensée, considérée abstraitement et logiquement, sera la même ; mais esthétiquement il s'agit de deux intuitions-expressions différentes, dans chacune desquelles entrent des éléments psychologiques différents. Ce critérium sert également à critiquer la distinction absolument empirique d'un langage *interne* et d'un langage *externe*.

Art et science.

Les manifestations les plus hautes, les cimes au loin resplendissantes, de la connaissance intuitive et de la connaissance intellectuelle se nomment, comme nous le savons déjà, *art* et *science*. Art et science sont donc en même temps divers et unis ; ils coïncident par un côté qui est le côté esthétique. Toute œuvre de science est en même temps œuvre d'art. Le côté esthétique pourra passer presque inaperçu quand notre esprit sera pris tout entier par l'effort pour entendre la pensée de l'homme de science et pour en contrôler la vérité, mais il ne reste plus inaperçu quand de l'activité de l'entendement nous passons à celle de la contemplation, et que nous voyons cette pensée ou bien se développer devant nous limpide, nette, bien tracée, sans paroles superflues, sans paroles manquantes, avec le rythme et l'intonation appropriées ; ou bien confuse, interrompue, embarrassée, sautillante. Et de grands penseurs ont été proclamés quelquefois grands écrivains : tandis que d'autres grands penseurs restent des écrivains plus ou moins fragmentaires, si même leurs fragments valent scientifiquement des œuvres harmonieuses, cohérentes et parfaites.

Aux penseurs et aux savants on pardonne d'être des écrivains médiocres : les fragments nous consolent du tout, parce qu'il est bien plus facile de tirer du fragment génial la composition bien ordonnée que d'atteindre à la découverte géniale. Mais comment pardonner aux purs artistes des *expositions médiocres? Mediocribus esse poetis non dii, non homines, non concessere columnae!* Au poète, au peintre à qui manque la forme il manque tout, parce qu'il lui manque *lui-même*.

ntenu et rme : autre gnification.

La matière poétique flotte dans les âmes de tous : seules l'expression et la forme font le poète. Et ici se retrouve la

vérité de la thèse qui refuse à l'art un contenu quelconque, en entendant par contenu justement le concept intellectuel. En ce sens, étant donné que contenu égale concept, rien de plus vrai que l'art non seulement ne consiste pas dans le contenu, mais encore *n'a pas de contenu*.

De même la division entre *poésie* et *prose* ne peut trouver sa justification que dans celle d'*art* et de *science*. Dès l'antiquité on avait vu que la distinction ne pouvait dépendre d'éléments externes comme le rythme et le mètre, de la forme libre ou enchaînée à la mesure ; et qu'elle était au contraire toute interne. La poésie est la langue du *sentiment* ; la prose celle de l'*intellect* ; mais, puisque l'intellect est *aussi* sentiment, toute prose a son *côté de poésie*.

Le rapport de premier et de second degré.

Le rapport de la connaissance intuitive ou expression, et de la connaissance intellectuelle ou concept, de l'art et de la science, de la poésie et de la prose ne peut se définir autrement qu'en disant que c'est un rapport de *double degré*. Le premier degré est l'expression, le second le concept ; le premier peut exister sans le second, le second ne peut exister sans le premier. Il y a de la poésie sans prose, mais il n'y a pas de prose sans poésie. L'expression est, en effet, la première affirmation de l'activité humaine. La poésie est « la langue maternelle du genre humain » : Les premiers hommes « furent naturellement des poètes sublimes ». Cela est reconnu encore d'une autre manière par ceux qui observent que le passage de la psyché à l'esprit, de la sensibilité animale à l'activité humaine s'effectue au moyen du langage ; et on devrait dire de l'intuition ou expression en général. Seulement il nous paraît peu exact de définir le langage ou l'expression comme un anneau *intermédiaire* entre la naturalité et l'humanité, comme un mélange de l'une et de l'autre. Là où apparaît l'humanité, le reste a disparu : l'homme qui s'exprime sort, sans doute *immédiatement*, de l'être naturel, mais *il en sort* : il ne reste pas moitié dedans, moitié dehors, comme l'indiquerait la phrase de l'anneau *intermédiaire*.

Absence d'autres formes de connaissance.

En dehors de ces deux formes, l'esprit conoscitif n'en connaît pas d'autres. Expression et concept l'épuisent complètement.

Dans le passage de l'une à l'autre et réciproquement se meut toute la vie théorique de l'homme.

istoire. Identé et différence eu égard l'art.

C'est à tort qu'on compte comme troisième forme théorique l'*histoire*. L'histoire n'est pas une forme mais un contenu. Comme forme, elle n'est pas autre chose que l'intuition ou le fait esthétique. L'histoire ne recherche pas de lois et ne forme pas de concepts : elle n'induit ni ne déduit : elle est dirigée *ad narrandum, non ad demonstrandum* ; elle ne construit ni universels ni abstractions, mais pose des intuitions. Le *ceci, cela*, l'*individuum omnimodo determinatum* est son domaine; et c'est le même que celui de l'art. L'histoire se réduit par là au concept de l'art.

Contre cette thèse, devant l'impossibilité d'imaginer une troisième forme conoscitive, on a fait des objections qui conduiraient à rattacher l'histoire à la connaissance intellective ou scientifique. La majeure partie de ces objections est dominée par l'idée préconçue qu'on enlève à l'histoire quelque chose de sa valeur et de sa dignité en lui déniant le caractère de science (conceptuel) ; ou bien elles naissent d'une idée fausse de l'art conçu non comme fonction théorique essentielle, mais comme un divertissement, une superfluité, une frivolité. Sans rouvrir un procès longuement débattu, que pour notre compte nous estimons bien clos, nous rappellerons seulement un sophisme, fait pour montrer la nature logique et scientifique de l'histoire, qui a eu quelque fortune et se répète souvent. Le sophisme consiste à accorder que la connaissance historique a pour objet l'individuel ; mais non la *représentation* — ajoute-t-on — mais bien le *concept* de l'individuel : d'où l'on conclut que l'histoire est aussi une connaissance logique et scientifique. L'histoire élaborerait le concept d'un personnage, de Charlemagne ou de Napoléon ; d'une époque, comme la Renaissance ou la Réforme; d'un événement, comme la Révolution française et l'unification de l'Italie : de la même manière que la géométrie élabore les concepts des formes spatiales, ou l'esthétique celui de l'expression. Mais de tout cela rien n'est juste : l'histoire ne peut se dispenser de représenter Napoléon et Charlemagne, la Renais-

sance et la Réforme, la Révolution française et la Révolution italienne, faits individuels, dans leur physionomie individuelle, proprement dans le sens où les logiciens disent que de l'individuel il n'y a point de concept mais seulement représentation. Le soi-disant concept de l'individuel est toujours concept de l'universel : riche de notes, très riche si on veut, mais, pour riche qu'il soit, incapable d'atteindre à cette individualité où la connaissance historique, comme connaissance esthétique, peut seule atteindre.

Indiquons plutôt de quelle façon le contenu de l'histoire se distingue de celui de l'art. Encore ici la distinction est empirique ; et nous en trouverons l'origine dans ce que nous avons observé sur le caractère idéal de l'intuition, ou *première perception*, dans laquelle tout est réel et par conséquent rien n'est réel. Dans un stade postérieur l'esprit forme les concepts d'*externe* et d'*interne*, d'*arrivé* et de *désiré*, d'*objet* et de *sujet*, etc., c'est-à-dire distingue l'intuition *historique* de la *non historique*, la *réelle* de l'*irréelle*, l'imaginative réelle de l'imaginative pure. Même les faits internes, ce qu'on désire et qu'on imagine, les châteaux en Espagne et les pays de cocagne, ont leur réalité : même la psyché a son histoire. Dans la biographie d'un individu entrent comme faits réels même ses illusions. Mais l'histoire d'une psyché individuelle est histoire parce que la distiction du réel et de l'irréel y agit toujours même quand le réel ce sont les illusions mêmes. Seulement ces concepts distinctifs ne jouent pas dans l'histoire le rôle des concepts dans la science, mais correspondent à ceux que nous avons vus se dissoudre et se fondre dans les intuitions esthétiques. L'histoire ne construit pas les concepts du réel et l'irréel : elle les met en œuvre ; l'*histoire*, en somme, n'est pas la *théorie de l'histoire*. Quand il s'agit de reconnaître si un fait de notre vie fut réel ou imaginaire l'analyse conceptuelle n'a rien à faire : il n'y a pas d'autre moyen que de reproduire devant l'esprit de la façon la plus complète les intuitions telles qu'elles étaient au moment de la production pour en reconnaître le contenu. L'histoire se distingue de la pure imagination comme une intuition quelcon-

que se distingue d'une autre intuition quelconque : dans la mémoire.

La critique historique.

Là où n'arrive pas la mémoire, là où les nuances des intuitions réelles et irréelles sont si délicates et si fuyantes que les unes se confondent avec les autres, ou bien il faut renoncer à savoir ce qui réellement nous arrive (et c'est bien souvent que nous nous y résignons) ou il convient de recourir à la conjecture, à la vraisemblance, à la probabilité. Le principe de vraisemblance et de probabilité domine en effet toute la critique historique. L'examen des sources et des autorités a pour but d'établir les témoignages les plus dignes de foi. Et quels sont-ils sinon ceux justement des meilleurs observateurs, c'est-à-dire des hommes qui *se souviennent* le mieux, et qui (bien entendu) libres de parti pris, n'ont pas eu intérêt à falsifier *consciemment* la vérité des choses ? Nous disons *consciemment*, puisque la falsification *inconsciente* n'est pas autre chose qu'une mauvaise mémoire.

Le scepticisme historique.

D'où il résulte que le scepticisme intellectuel a beau jeu quand il vient nier la *certitude* d'aucune histoire : car la certitude de l'histoire n'est jamais celle de la science. C'est la certitude du souvenir et de l'autorité, non de l'analyse et de la démonstration. Quand on parle d'induction, de démonstration historique, etc., on fait un usage métaphorique de ces mots qui dans l'histoire prennent un sens entièrement différent de celui qu'ils ont dans les sciences. La conviction de l'historien est la conviction indémontrable du juré, qui a écouté les témoins, suivi attentivement le procès et a prié le ciel de l'inspirer. Il se trompe, sans doute, parfois ; mais les erreurs représentent une minorité négligeable en face des cas où il est dans le vrai. Et c'est pourquoi le bon sens a raison contre les intellectuels en croyant à l'histoire, qui n'est point du tout une *fable convenue* mais ce que l'individu, ce que l'humanité se rappelle de son passé, souvenir tantôt obscur, tantôt très clair : souvenir qu'on essaie avec d'ingénieux efforts d'élargir et de préciser le mieux possible : mais tel qu'on ne peut s'en passer et qui, pris dans son ensemble, est riche de vérité. Ce n'est que par esprit de

paradoxe qu'on pourra douter qu'il ait jamais existé une Grèce et une Rome, un Alexandre et un César, une Europe féodale et une série de révolutions qui l'ont abattue ; que le 1er novembre 1517 on vit afficher les thèses de Luther à la porte de l'église de Wittemberg, ou que le 14 juillet 1789 le peuple de Paris prit la Bastille. « Quelle raison donnes-tu de tout cela ? », demande ironiquement le sophiste. L'humanité répond : « Je me souviens ».

La philosop. comme sciei parfaite. I sciences di naturelles leurs limite

Le monde de l'échu, du concret, de l'historique est ce qu'on appelle le monde de la réalité et de la nature, comprenant aussi bien la réalité qu'on nomme physique que celle qu'on nomme spirituelle et humaine. Tout ce monde est *intuition*, intuition historique si on le présente tel qu'il est empiriquement, intuition *imaginative*, ou artistique au sens strict, si on le prolonge dans les limites du possible, c'est-à-dire de l'imaginable.

La science, la vraie science, qui n'est pas intuition, mais concept, qui n'est pas individualité, mais universalité ne peut être que la science de l'esprit, c'est-à-dire de ce que la réalité a d'universel : la philosophie. Si hors de celle-ci on parle de *sciences naturelles*, il faut observer que ce sont des sciences imparfaites, ou mieux que ce n'est pas un système, mais un ensemble de connaissances. Les sciences appelées naturelles, en effet, reconnaissent elles-mêmes qu'elles ont toujours des limites : ces limites ne sont pas autre chose que des données historiques et intuitives. Elles calculent, mesurent, posent des égalités, établissent des régularités, fixent des lois, montrent comment un fait naît d'autres faits : mais tous leurs progrès se heurtent sans cesse à des faits qui sont appris intuitivement et historiquement. Même la géométrie affirme à présent de reposer tout entière sur des hypothèses, l'espace à trois dimensions ou euclidien n'étant qu'un des espaces possibles qu'on étudie de préférence parce qu'on le trouve plus *commode*. Ce qu'il y a de scientifique dans les sciences naturelles, c'est de la philosophie : ce qu'il y a de naturel, est le fait pur et simple. Lorsque les disciplines naturelles veulent se constituer en sciences par-

faites elles doivent sortir de leur cercle et passer à la philosophie, ce qu'elles font lorsqu'elles posent les concepts, tout autre que naturels, d'*atome sans étendue*, d'*éther* ou *matière vibrante*, de *force vitale*, d'*espace échappant à l'intuition*, etc.: vrais et propres efforts philosophiques quand ce ne sont pas des paroles vides de sens. Sur les faits naturels on peut raisonner; mais on ne peut en tirer ce *système*, qui appartient seulement à l'esprit.

Ces données historiques et intuitives, inéliminables des sciences naturelles, expliquent encore non seulement pourquoi dans leur progrès on voit descendre peu à peu au rang de *croyances mythologiques* et d'*illusions imaginatives* ce qui y était autrefois considéré comme vérité, mais aussi comment parmi les naturalistes il en est qui appellent *faits mythiques*, *expédients verbaux*, *conventions*, tout ce qui même présentement dans leurs disciplines n'est pas raisonnement formel. Et les naturalistes et les mathématiciens qui, sans préparation, abordent l'étude des énergies de l'esprit, y transportent facilement ces habitudes mentales, et parlent, en philosophie, de *conventions* qui sont telles et telles *comme l'homme s'en accommode* : conventions la *vérité* et la *moralité*, convention suprême l'Esprit lui-même! Et pourtant, pour qu'il y ait des conventions particulières, il est nécessaire qu'il existe quelque chose dont on n'ait pas à convenir mais qui soit l'agent même de la convention : l'activité spirituelle de l'homme. La limitation des sciences naturelles postule l'illimitation de la philosophie.

Le phénomène et le noumène.

Il reste établi après ces explications que les formes pures ou fondamentales de la connaissance sont au nombre de deux : l'*intuition* et le *concept* : l'*Art*, et la *Science* ou *Philosophie*. Toutes les autres (histoire, sciences naturelles, mathématiques) sont des formes secondaires et mixtes. L'intuition nous donne le monde, le phénomène : le concept nous donne le noumène, l'Esprit.

IV

Critiques l'historisme de l'intellect lisme dans l' thétique.

Ces rapports nettement établis entre la connaissance intuitive ou esthétique et les autres formes fondamentales ou dérivées de connaissance nous mettent en mesure de découvrir où réside l'erreur d'une série de théories qu'on a présentées, ou qu'on a coutume de présenter, comme des théories d'esthétique.

Critique du *vraisemblab*

De la confusion entre les exigences de l'art en général et les exigences particulières de l'histoire est née la théorie, qui aujourd'hui a perdu du terrain, mais qui a prévalu autrefois, du *vraisemblable* comme objet de l'art. Sans doute, comme il arrive d'ordinaire pour les propositions erronées, l'intention dans laquelle on employait et on emploie le concept du vraisemblable a été souvent beaucoup plus saine que ne l'indiquait la définition qu'on donnait du mot. Par *vraisemblance* on avait coutume d'entendre la *cohérence* artistique de la représentation, c'est-à-dire la plénitude et la force même de la représentation. En traduisant *vraisemblable* par *cohérent* on trouve souvent un sens fort juste dans les discussions, dans les exemples et dans les jugements des critiques. Un personnage *invraisemblable*, un dénouement *invraisemblable* de comédie sont, en réalité, des personnages mal dessinés, des dénouements postiches, des faits artistiquement non motivés : même les fées et les lutins, a-t-on dit avec raison, doivent avoir de la vraisemblance, c'est-à-dire être véritablement des fées et des lutins, des intuitions artistiques cohérentes. Au lieu de *vraisemblable*, on a usé quelquefois du mot *possible*, qui, comme nous l'avons remarqué, est synonyme de *qui se prête à l'intuition* ou *imaginable :* tout ce qui s'imagine véritablement, c'est-à-dire avec cohérence, est possible. Mais autrefois, et spé-

cialement chez les théoriciens, par vraisemblable on a entendu le caractère de *crédibilité historique*, c'est-à-dire cette vérité historique, qui n'est pas démontrable mais conjecturale, qui n'est pas vraie mais vraisemblable, imposée à l'art. Qui ne se rappelle dans l'histoire de la littérature la grande part qu'ont eue les critiques du vraisemblable, par exemple de la *Jérusalem délivrée* en rapport à l'histoire des croisades ou des poèmes homériques en rapport aux *mœurs* vraisemblables des princes et des rois ?

n naturalisme. D'autres fois encore on a imposé à l'art la reproduction esthétique de la *réalité* historiquement donnée : et ceci est un autre des sens erronés de la théorie de l'*imitation de la nature*. Le vérisme et le naturalisme ont donné d'ailleurs le spectacle d'une confusion du fait esthétique avec rien moins que les procédés des sciences naturelles, caressant l'idée de je ne sais quel drame ou roman *expérimental*.

idées dans l'art. Beaucoup plus fréquentes ont été les confusions des procédés de l'art avec ceux des sciences philosophiques. Ainsi on a souvent considéré comme devoir de l'art d'exposer des concepts, d'unir un intelligible à un sensible, de représenter des *idées* c'est-à-dire des *universels* : on a pris la fonction artistique en général pour le cas particulier de la science dans lequel elle devient *esthéticologique*.

le l'art à thèses. A la même erreur se réduit la théorie de l'*art à thèses*, de l'art considéré comme représentation individuelle qui *illustre par des exemples des lois scientifiques*. L'exemple, en tant qu'il est exemple, tient lieu de la chose qu'il représente, et est par là une forme d'exposition de l'universel, forme de science, encore que forme populaire ou de vulgarisation.

typique. On en dira autant de la théorie esthétique du typique si par *type* on entend justement, comme il arrive fréquemment, l'abstraction ou le concept, et si on affirme que l'art doit « faire resplendir l'espèce dans l'individu ». Que si après cela par typique on entend l'individuel, on ne fait encore ici qu'une variation de mots. Créer un type signifiera, dans ce cas, *caractériser*, c'est-à-dire déterminer et représenter l'individuel. Don

Quichotte est un type : mais de quoi est-il type sinon de tous les don Quichotte? type, pour ainsi dire, de soi même? De concepts abstraits, comme de la perte du sens du réel, ou de l'amour de la gloire, non, certainement. Sous ces concepts on peut penser une infinité de personnages, qui ne sont pas don Quichotte. En d'autres termes, dans l'expression d'un poète (par exemple dans un personnage poétique) nous trouvons nos mêmes impressions pleinement déterminées et réalisées : et nous appelons *typique* cette expression que nous pourrions dire simplement esthétique. De même encore on a quelquefois parlé d'*universels poétiques* ou *artistiques*, pour signifier que le produit artistique par lui-même est tout spirituel et idéal.

— du *symbole* de l'*allégorie*

Continuant à corriger ces erreurs et à éclaircir les équivoques, nous noterons encore qu'on a quelquefois établi comme essence de l'art le *symbole*. Or, si le symbole est donné comme inséparable de l'intuition artistique, c'est un synonyme de l'intuition même, qui a toujours un caractère idéal. Il n'y a pas dans l'art un double fond, mais un fond unique. Et tout dans l'art est *symbolique*, parce que tout est *idéal*. Que si après cela le symbole est séparable, si d'un côté on peut exprimer le symbole et de l'autre la chose symbolisée, on retombe dans l'erreur intellectualiste : ce prétendu symbole est l'exposition d'un concept abstrait, c'est une allégorie, c'est de la science, ou de l'art qui singe la science. Mais il faut être juste aussi envers l'*allégorique*. Dans certains cas il est tout à fait inoffensif. Etant donnée la *Jérusalem*, on en a ensuite imaginé l'allégorie : étant donné l'*Adone* de Marino, le poète de la lubricité a ensuite insinué que son ouvrage servait à montrer comment *le plaisir immodéré se termine en douleur* ; étant donnée une belle statue de femme, le sculpteur peut écrire sur une pancarte que la statue représente la *Clémence* ou la *Bonté*. Cette allégorie qui arrive *post festum*, l'œuvre une fois terminée, n'altère pas l'œuvre d'art. Et qu'est-elle alors? C'est une expression ajoutée extrinsèquement à une autre expression. Au poème de la *Jérusalem* s'ajoute une petite page de prose, qui exprime une *autre* pensée du poète ; à l'*Adone* un vers ou une

strophe, qui exprime ce que le poète voudrait faire avaler à son public ; à la statue on ajoute un mot : *clémence* ou *bonté*.

itique de la théorie des genres artistiques ou littéraires.

Mais le plus grand triomphe de l'erreur intellectualiste est dans la théorie des *genres artistiques et littéraires*, qui a cours encore dans les traités de littérature et embrouille les critiques et les historiens de l'art. Voyons-en la genèse.

L'esprit humain peut passer de l'*esthétique* au *logique* justement parce que celui-là est un premier degré eu égard à celui-ci : détruire les expressions, c'est-à-dire la pensée de l'individuel, avec la pensée de l'universel : résoudre les faits expressifs en rapports logiques. Que cette opération se concrétise à son tour en une expression, nous l'avons déjà montré ; mais il n'en résulte pas que les premières expressions n'aient pas été *détruites*, ayant cédé leur place aux nouvelles expressions esthético-logiques. Quand on est sur le second gradin, le premier est abandonné.

Qu'on entre dans une galerie de tableaux, ou qu'on se mette à lire une série de poèmes variés, on peut, après avoir regardé et lu, aller plus loin, et rechercher la nature et les rapports des choses exprimées là. Ainsi ces tableaux et ces compositions, dont chacun est un individu logiquement inexprimable, vont se résoudre en universels et en abstractions, comme *coutumes*, *paysages*, *portraits*, *vie domestique*, *batailles*, *animaux*, *fleurs*, *fruits*, *marines*, *campagnes*, *lacs*, *déserts*, *faits tragiques*, *comiques*, *pitoyables*, *cruels*, *lyriques*, *épiques*, *dramatiques*, *chevaleresques*, *idylliques*, et ainsi de suite ; souvent aussi en catégories purement quantitatives, comme *tableautin*, *tableau*, *statuette*, *groupe*, *madrigal*, *chanson*, *sonnet*, *guirlande de sonnets*, *poésie*, *poème*, *nouvelle*, *roman*, etc.

Quand nous pensons le concept de *vie domestique*, ou de *chevalerie*, ou d'*idylle*, ou de *cruauté*, ou un concept quantitatif quelconque, le fait expressif individuel, dont nous sommes partis, est abandonné. D'hommes *esthétiques* nous nous sommes changés en hommes *logiques* : de contemplateurs d'expressions en raisonneurs. Comment autrement naîtrait la science, qui présuppose les expressions esthétiques, mais a pour fonc-

tion de les dépasser ? La forme logique ou scientifique, en tant que telle, exclut la forme esthétique. Qu'on se mette à penser scientifiquement et on a cessé de contempler esthétiquement : bien que la pensée prenne alors de toute nécessité à son tour, comme nous l'avons dit, une forme esthétique.

L'erreur commence quand du *concept* on veut déduire l'expression, et dans le fait *substituant* trouver les lois du fait *substitué* ; quand le second gradin est conçu comme le même que le premier et que, tout en étant sur le second, on affirme d'être sur le premier. C'est l'erreur qui prend le nom de *Théorie des genres artistiques et littéraires.*

« Quelle est la forme *esthétique* de la vie domestique, de la chevalerie, de l'idylle, de la cruauté, etc ? *comment* doivent être *représentés* ces *contenus* ? » Tel, dépouillé et réduit à sa plus simple formule, est le problème absurde que se propose la théorie des genres artistiques et littéraires ; en cela consiste toute recherche de *lois* ou *règles* des genres. Vie domestique, chevalerie, idylle, cruauté, etc., ne sont plus des impressions, mais des concepts ; ne sont plus des contenus, mais des formes logico-esthétiques. La forme ne peut s'exprimer parce qu'elle est déjà une expression. Ou bien que sont donc les mots : *cruauté*, *idylle*, *chevalerie*, etc., sinon les expressions de ces concepts ?

Même les plus raffinées de ces distinctions, celles qui ont l'aspect le plus philosophique, ne résistent pas à la critique ; comme lorsqu'on distingue les œuvres d'art en genre subjectif et genre objectif, en lyrique et épique, de sentiment et de figuration ; alors qu'il est impossible de détacher, en analyse esthétique, le côté subjectif de l'objectif, le lyrique de l'épique, l'*image* du sentiment de l'*image* des choses.

Erreurs dériv de cette théo dans les ju ments sur l'a

De la théorie des genres artistiques et littéraires dérivent ces façons erronées de jugement et de critique qui devant une œuvre d'art, au lieu de déterminer si elle est expressive et ce qu'elle exprime, si elle parle ou si elle balbutie, ou si elle se tait complètement, se demande : — est-elle conforme aux *lois du poème épique*, ou aux *lois de la tragédie ?* aux *lois de la pein-*

ture historique ou à celles du *paysage?* Les artistes cependant, bien qu'en paroles ou avec de feintes obéissances ils aient fait semblant de les accepter, en réalité ont toujours fait la figue à ces *lois des genres*. Toute œuvre d'art vrai a violé un *genre* étable et dérangé les idées des critiques, qui ont été forcés d'*élargir* le genre : jusqu'à ce que le genre élargi soit devenu trop étroit par la naissance de nouvelles œuvres d'art, suivie de nouveaux scandales, nouveaux dérangements, et — nouveaux élargissements.

De la même théorie viennent les préjugés par lesquels dans un temps (est-il vraiment passé)? on se lamentait que l'Italie n'eût pas la *tragédie* (jusqu'à ce qu'il vînt un poète qui lui donna cette guirlande qui seule manquait à sa glorieuse chevelure) ni la France le *poème épique* (jusqu'à la *Henriade*, qui apaisa la soif des critiques). Et il faut rattacher à de tels préjugés les éloges adressés aux *inventeurs des nouveaux genres* : à tel point qu'on trouva merveilleux d'avoir inventé au XVIIe siècle le *poème héroï-comique*, et qu'on se disputa pour l'honneur de l'invention comme s'il se fût agi de la découverte de l'Amérique : bien que les œuvres décorées de ce nom (le *Seau enlevé*, les *Dieux bafoués*), fussent des œuvres mort-nées, attendu que leurs auteurs (léger inconvénient) n'avaient rien de particulier et de nouveau à dire. Les médiocres se creusaient la tête pour inventer artificiellement les nouveaux genres : à l'égloque *pastorale* fut ajoutée la *piscatoria*, et puis encore l'*églogue militaire* : l'*Aminte* fut mouillé et devint l'*Alcée*. Fascinés, enfin, par cette idée des genres, on a vu des historiens de la littérature et de l'art prétendre faire l'histoire non plus des œuvres littéraires et artistiques effectives en particulier, mais de ces fantômes vides que sont leurs *genres* : et prétendre retracer non plus l'évolution de l'esprit artistique, mais l'*évolution des genres*.

La condamnation scientifique des genres littéraires est la formule et la démonstration de ce que l'activité artistique a toujours accompli, et que le bon goût a toujours reconnu. Qu'y faire si le bon goût et le fait réel, mis en formules, prennent quelquefois l'aspect de paradoxes?

Si maintenant on parle de *tragédies, comédies, drames, romans, tableaux de genre, tableaux de batailles, paysages, poèmes, poèmes lyriques*, et ainsi de suite, seulement pour s'entendre et pour désigner en gros et approximativement quelques groupes d'œuvres sur lesquels on veut, pour une raison ou pour une autre, attirer l'attention, certes on ne dit rien de scientifiquement erroné ; on emploie des *mots* et des *phrases* ; on n'établit pas des *lois* et des *définitions*. L'erreur se produit quand on donne au mot la valeur d'une distinction scientifique ; quand on se laisse prendre au piège de cette phraséologie. Qu'on nous permette une comparaison. Dans une bibliothèque il faut bien ranger de quelque manière les volumes ; cela se faisait tout d'abord ordinairement au moyen d'une grossière classification par matières où ne manquaient pas les catégories des *mélanges* et des *extravagants*, et maintenant plus souvent par ordre d'éditeurs ou par formats. Qui pourrait nier la nécessité et l'utilité de ces groupements ? Mais que dirait-on si quelqu'un se mettait à rechercher sérieusement les *lois littéraires* des mélanges ou des extravagants, de la collection aldine ou de la bodonienne, du format A ou du format B, c'est-à-dire de ces groupements tout à fait arbitraires en vue de la commodité pratique ? Et pourtant qui s'adonnerait à une semblable entreprise ferait précisément ce que font ceux qui recherchent les lois esthétiques des *genres littéraires et artistiques*.

Sens empirique des divisions des genres.

V

itique d'erreurs analogues dans les théories de l'histoire et dans la logique.

Pour confirmer la critique de ces erreurs, il ne sera pas inutile de jeter un regard rapide sur des erreurs analogues et inverses, nées de l'ignorance de la nature propre de l'art et de sa situation par rapport à l'histoire et à la science, erreurs qui ont nui autant à la théorie de l'histoire qu'à la théorie de la science, à l'Historiologie et à la Logique.

itique de la science ou philosophie de l'histoire.

L'*intellectualisme historique* a donné lieu aux recherches si nombreuses qu'on a faites surtout depuis deux siècles, et qu'on fait toujours, d'une *philosophie de l'histoire*, d'une *histoire idéale*, d'une *sociologie*, d'une *psychologie historique*, ou quelque soit le nom qu'on veuille attacher à une science qui se propose de tirer de l'histoire des lois et des concepts universels. De quelle sorte doivent être ces lois, ces universels? Lois *historiques* et concepts *historiques* ? En ce cas, il suffit d'une critique élémentaire de la connaissance pour rendre évidente l'absurdité de cette prétention. Une *loi historique*, un *concept historique* (quand ce ne sont pas de simples métaphores, des façons de parler) sont de vraies contradictions dans les termes : l'adjectif s'accorde aussi mal avec le substantif que dans une *quantité qualitative* ou un *monisme plural*. L'histoire comporte le *concret* et *l'individuel* : la loi et le concept, l'*abstrait* et l'*universel* ; loi et concept historiques voudrait dire un *concret-abstrait*, un *individuel-universel*, une *intuition-concept*, et autres unions de contraires, qui de même qu'elles sont introuvables dans l'expérience interne de l'esprit, dans la théorie de la connaissance restent paroles vides de sens. Que si maintenant on abandonne cette prétention de tirer de l'histoire des lois et des concepts *historiques*, et qu'on veuille au contraire se

borner à en tirer des lois et des concepts *scientifiques*, sans autre adjectif; on ne dit pas, certainement, une chose vide, mais la science qu'on obtiendra sera non pas la *philosophie de l'histoire*, ou la *sociologie*, ou l'*histoire idéale*, mais la science en général : toute la science s'obtient en tirant des individuels les lois, des intuitions les concepts. Par l'élaboration intellectuelle de l'histoire on aura non une *psychologie historique*, mais la *psychologie* ; non une *éthique historique*, mais l'*éthique*, non une *logique historique*, mais la *logique*, et ainsi de suite. Une *histoire idéale* se change par nécessité intrinsèque en une *science* ou *philosophie de l'esprit*. De ce manteau, fait pour d'autres, se sont couverts parfois de grands penseurs qui malgré lui, ont conquis des vérités scientifique de la plus haute importance. Le manteau tombe ; la vérité reste. Et le reproche à faire aux *sociologues* modernes n'est pas tant celui de l'illusion dont ils se sont enveloppés en affirmant une science sociologique impossible, que celui de la stérilité scientifique qui accompagne presque constamment leur illusion. Le mal n'est pas grand à ce que l'Esthétique s'appelle *esthétique sociologique*, ou la Logique *logique sociologique*. Le grand mal est que cette esthétique est une vieillerie sensualiste, et que cette logique est verbale et incohérente. Deux seuls avantages sont résultés, en ce qui concerne l'histoire, de tout le mouvement que nous avons indiqué. On a senti avec plus d'acuité le besoin de construire une *théorie de l'historiographie*, c'est à-dire d'entendre la nature et les limites de l'histoire : théorie qui, conformément à l'analyse que nous avons faite ci-dessus, ne peut trouver satisfaction que dans une science générale de l'esthétique, dont l'historiologie se détacherait comme un chapitre spécial. Souvent, en outre, sous le couvert faux et présomptueux d'une philosophie de l'histoire, on a affirmé des vérités concrètes relatives aux conformations historiques spéciales de telle ou telle époque, et on a donné des règles et des avertissements non superflus aux chercheurs et aux critiques historiques. Cette utilité ne semble pas pouvoir être déniée à la plus récente des philosophies de l'histoire, au prétendu *matérialisme historique*, qui

a jeté une vive lumière sur bien des côtés de la vie sociale négligés ou mal compris auparavant, et dont la fortune a résulté de son habileté à exposer certaines exigences, et expressions tout à la fois, de l'historiographie moderne.

Invasions esthétiques dans la logique.

Une invasion de l'esprit historique dans la science ou dans la philosophie est le principe d'*autorité*, l'*ipse dixit*, qui a sévi dans les écoles, et qui sustitue aux introspections et analyses philosophiques ce *témoignage*, ce *document*, cette affirmation *autorisée*, dont sans doute ne peut pas se passer l'histoire. — Mais les perturbations et les erreurs les plus graves et les plus préjudiciables, à cause de l'imprécision du concept dans le fait esthétique, se sont fait sentir dans la science de la pensée et de la connaissance intellectuelle, la Logique. Et comment pourrait-il en être autrement, si l'activité logique vient après l'activité esthétique, et l'implique en soi ? Une Esthétique inexacte doit entraîner nécessairement une Logique inexacte.

Si on ouvre les traités de logique, de l'Organum aristotélique aux modernes, on est forcé de convenir que dans tous se trouve un pêle-mêle de faits verbaux et de faits de pensée, de formes grammaticales et de formes conceptuelles, d'esthétique et de logique. Non qu'il n'y ait eu des tentatives pour sortir de l'expression verbale et saisir la pensée dans sa substance. La logique d'Aristote elle-même ne devint pas *syllogistique* pure sans quelques incertitudes et oscillations : au moyen-âge les disputes des nominalistes, réalistes et idéalistes touchèrent fréquemment le problème proprement logique : les sciences naturelles modernes avec Galilée et avec Bacon mirent en honneur l'induction : Vico combattit contre la logique formaliste et mathématique en faveur des méthodes inventives : Kant appela l'attention sur la *synthèse a priori* : l'idéalisme absolu dédaigna la logique aristotélique : les herbartiens, restés fidèles à celle-ci, mirent pourtant en relief ces jugements qu'ils nommèrent *narratifs* et qui ont un caractère tout à fait différent des autres jugements logiques : les linguistes insistèrent sur l'*irrationalité* de la parole eu égard au concept. Mais un mouvement conscient, sûr, radical, de réforme, ne peut

trouver sa base et son point de départ que dans la science esthétique.

La logique da son essence.

Dans une Logique réformée sur ces bases, il conviendra avant tout de proclamer cette vérité et d'en tirer toutes les conséquences : — le fait logique, le *seul fait logique*, est le concept, l'universel, l'esprit qui forme, et en tant qu'il forme l'universel. D'où il résulte que la logique vraie ne peut être que la Logique *inductive* : seule l'induction (qu'on l'appelle éduction, abstraction, synthèse, ou autrement) est une méthode inventive, productrice de vérité. La *déduction* suppose la vérité déjà trouvée, et est un simple mode d'*exposition* des pensées.

Le concept, l'universel est en soi, considéré abstraitement, *inexprimable*. Aucun mot ne lui est propre. Cela est si vrai que le concept logique reste le même malgré les variations des formes verbales. *Eu égard au concept*, l'expression est un simple *signe* ou *indice* : elle ne peut manquer, il doit y avoir une expression, mais celle-ci ou cette autre est donnée par les conditions historiques et psychologiques de l'individu qui parle : la qualité de l'expression ne se déduit pas de la nature du concept. Il n'y a pas un sens *vrai* (logique) des paroles : c'est celui qui forme un concept qui confère le *sens vrai* aux paroles.

Distinction ent les jugemen logiques et l non logiques

Cela posé, les seules propositions véritablement logiques (c'est-à-dire esthético-logiques), les seuls jugements logiques, ne peuvent être que ceux qui ont pour contenu propre et exclusif les déterminations d'un concept. Ces propositions ou jugements ne sont autre chose que les définitions. Tout nouveau concept s'enferme dans une définition : définition *verbale* si c'est un concept simple, *génétique* si c'est un concept dérivé ou composé. La science elle-même n'est qu'un ensemble de définitions, unifiée en une définition suprême : système de concepts ou concept suprême.

Il faut donc exclure de la logique toutes ces propositions qui n'affirment pas des universels. Les jugements narratifs, non moins que ceux qu'Aristote appelait *non énonciatifs*, tels que les expressions des désirs, ne sont pas des jugements, ne sont pas des faits logiques, ce sont des faits esthétiques. *Pierre se*

promène ; aujourd'hui il pleut ; j'ai sommeil ; je veux lire : ces propositions et toutes celles de ce genre ne sont rien que des expressions ; on n'y fait qu'enfermer en des mots l'expression du fait de Pierre qui se promène, de la pluie qui tombe, de mon organisme qui réclame le sommeil et de ma volonté qui tend à la lecture. Expressions du réel ou de l'irréel, imaginatives historiques ou imaginatives pures, sans ombre d'affirmation, de concepts ou d'universels.

Cette exclusion ne peut rencontrer de grandes difficultés. C'est donc [illegible] un fait accompli et il s'agit seulement de la rendre explicite, décisive, cohérente. Mais que doit-on faire de toute cette partie de la pensée humaine qu'on appelle *syllogistique*, et qui consiste en jugements et en raisonnements qui s'appuient sur des concepts : [illegible] les hommes sont mortels ; Pierre est homme, donc Pierre est mortel [illegible] qu'est la syllogistique [illegible] détaillée minutieusement, telle [illegible] dans la [illegible] humanistes [illegible] dans l'idéalisme [illegible] de notre époque pour [illegible] l'observation [illegible] expérimentation des sciences [illegible] découverte de la vérité [illegible] et [illegible] faits déjà [illegible] la pensée [illegible] contradiction [illegible] c'est-à-dire [illegible] inventio c'est [illegible] pédagogique [illegible] expositio [illegible] affirmations au [illegible] propre [illegible] des [illegible] elle doit [illegible] les amis [illegible] syllogisme des [illegible] l'intuition [illegible]

rappeler facilement, à manier promptement les données de notre propre pensée, faisons bon accueil à cette forme spéciale de syllogistique, inaugurée, parmi tant d'autres, par Leibnitz et tentée encore bien souvent de nos jours.

Mais justement parce que la syllogistique est l'art d'exposer et de débattre, elle ne peut avoir une position prépondérante dans une logique philosophique, ni usurper la place qui revient à la doctrine du concept, qui est la doctrine centrale et dominante, à laquelle tout ce qu'il y a de *logique* dans la syllogistique se réduit intégralement (subordination, coordination. identification, etc., de concepts). *Concept* et *jugement* (logique) et *syllogisme*, ne sont pas sur la même ligne. Le premier est le fait logique : les seconds sont ses formes, qui, *en tant que formes*, ne peuvent s'examiner qu'esthétiquement (grammaticalement) ; *en tant qu'elles ont un contenu logique*, seulement en négligeant les formes mêmes et en passant à la doctrine du concept.

On voit par là la vérité de l'observation commune : que celui qui raisonne mal, parle et écrit mal aussi ; que l'analyse logique exacte est le fondement de l'art de bien s'exprimer. Vérité qui est une tautologie : bien raisonner c'est s'exprimer bien, parce que la syllogistique est une forme esthétique, c'est la possession intuitive de la propre pensée logique. Le principe même de contradiction n'est au fond que le principe esthétique de la cohérence. Si maintenant par *antilogique* on entendait non plus le décousu de la forme syllogistique et verbale, mais le *concept erroné*, cette affirmation ne vaudrait plus. Car partant de concept erronés, on peut parler et écrire fort bien, comme on peut fort bien raisonner. Des chercheurs peu subtils peuvent être des écrivains très limpides. C'est qu'écrire bien dépend de l'intuition claire qu'on a de sa propre pensée, même erronée : non de la vérité scientifique de la pensée, mais de sa vérité esthétique, ou plutôt c'est cette vérité elle-même. Un philosophe peut imaginer, comme Schopenhauer, que l'art est la représentation des *idées* platoniciennes, doctrine *scientifique*-

Faux logique vrai esthétique

ment très fausse; et développer cette *fausse science* en une prose excellente et *esthétiquement très vraie.*

La logique réformée.

Toutes les recherches sur les formes des jugements et des syllogismes, sur leurs conversions et leurs rapports variés, qui encombrent encore les traités de logique, sont donc destinées à diminuer, à se transformer, à se réduire à autre chose. La doctrine du concept, de sa compréhension et de son extension, de la définition, du système, de la philosophie et des diverses sciences, et autres semblables, en occupera la place ; et constituera, à elle seule, la vraie et propre Logique.

Les premiers qui eurent quelque soupçon du rapport intime qui unit l'Esthétique et la Logique, et qui conçurent l'Esthétique comme une *logique de la connaissance sensible*, se complurent singulièrement dans l'application des catégories logiques à la nouvelle science, parlant de *concepts esthétiques*, de *jugements esthétiques*, *syllogismes esthétiques*, etc. Nous, moins superstitieux envers la solidité de la logique traditionnelle des écoles, plus avisés en ce qui concerne la nature de l'esthétique, nous recommandons non d'appliquer la logique à l'esthétique, mais de délivrer la logique des formes esthétiques, qui, suivant des distinctions absolument arbitraires et grossières, ont donné lieu aux prétendues *formes* ou *catégories logiques*.

La logique, ainsi réformée, sera toujours logique formelle ; elle étudiera la vraie forme ou activité de la pensée, le concept, en faisant abstraction des concepts particuliers. L'ancienne logique s'appelle peu justement *formelle*, et serait mieux nommée *verbale* ou *formaliste*. La logique *formelle* chassera la *formaliste*. Et pour cette fin il ne sera pas nécessaire de recourir, comme d'autres l'ont fait, à une logique *réelle* ou *matérielle*, qui n'est plus la science de la pensée, mais la pensée en acte : qui n'est plus la logique, mais l'ontologie et la philosophie. La science de la pensée (Logique) est la science du concept, comme la science de l'imagination (Esthétique) est la science de l'expression. Dans l'observation exacte et minutieuse de la distinction entre les deux domaines réside le salut de l'une et de l'autre science.

VI

Forme intuitive et forme intellective épuisent, comme nous l'avons dit, toute la forme théorique de l'esprit. Mais nous ne pouvons les connaître pleinement, ni critiquer un autre groupe de théories esthétiques erronées si nous n'en arrêtons clairement les relations avec l'autre forme de l'esprit qui est la forme *pratique*.

L'activité théorique et l'activité pratique

La forme ou activité pratique est la volonté. Ce mot n'est pas pris par nous dans le sens métaphysique d'un système philosophique où la volonté est le fondement de l'univers, le principe des choses, la réalité vraie; ni dans le sens large d'autres philosophes qui par volonté entendent l'énergie de l'esprit, l'esprit et l'activité en général, faisant de tout acte de l'esprit humain un acte de volonté (volontarisme). Ni ce sens métaphysique, ni cet emploi métaphorique n'est le nôtre. La volonté est pour nous, comme dans l'acception commune, cette partie de l'esprit différente de la pure comtemplation théorique des choses, productrice non de connaissances mais d'*actions*. L'action est vraiment action en tant qu'elle est volontaire : autrement c'est un simple mouvement et un fait physique. Il n'est pas même besoin de rappeler que dans la volonté de faire est inclus, au sens scientifique, aussi ce que vulgairement l'on désigne comme un *non-faire* : la volonté de résister, de se soustraire, la volonté prométhéique est, elle aussi, une *action*.

La volonté.

Avec la forme théorique l'homme comprend les choses : avec la forme pratique il les transforme : avec la première il s'approprie l'univers, avec l'autre, il le crée. Mais la première forme est la base de la seconde : entre les deux se répète, plus en grand, le rapport de *double degré* que nous avons retrouvé

La volonté comme degré ultérieur par rapport à la connaissance

entre l'activité esthétique et la logique. Une connaissance, indépendante du vouloir, est pensable ; une volonté, indépendante de la connaissance, n'est pas pensable. La volonté aveugle n'est pas la volonté : la volonté vraie a des yeux.

Comment peut-on vouloir si on n'a pas devant soi des *intuitions historiques* (perceptions) d'objets, des *intuitions pures* (imaginatives) de possibilités, et des *rapports* (logiques) qui éclairent sur la nature de ces objets et possibilités. Comment pouvons-nous vouloir vraiment si nous ne connaissons pas le monde qui nous entoure, nos désirs et nos tendances, et la manière de transformer les choses naturelles en agissant sur elles ?

Objection et éclaircissements.

On a objecté que les hommes d'action, les hommes pratiques au sens supérieur, sont les moins disposés à la contemplation et aux théories : leur énergie ne s'attarde pas dans la connaissance, elle se précipite tout de suite dans la volonté. Et, par contre, les contemplateurs et les philosophes sont fréquemment des hommes pratiques bien médiocres, de volonté débile, par suite négligés et tenus à l'écart dans le tumulte de la vie. Il est facile de découvrir que ces distinctions sont purement empiriques et quantitatives. L'homme pratique n'a pas, sans doute, besoin d'un système philosophique pour agir, mais, dans les sphères où il agit, il part d'intuitions et de concepts qui lui sont très clairs. Autrement les actions les plus ordinaires échapperaient à sa volonté ; on ne pourrait même pas se nourrir volontairement si on n'avait l'intuition de la nourriture, de la faim et du besoin de nourriture, du lien de cause à effet entre certains mouvements et certains sentiments organiques. Et en remontant peu à peu aux formes les plus complexes d'actions, par exemple à l'action politique, comment pourrait-on vouloir rien de politiquement bon ou mauvais sans connaître les conditions de la société, ce qu'on veut obtenir, les moyens et expédients à employer ? Quand l'homme pratique se sent mal éclairé sur un ou plusieurs de ces points ou quand il est pris de doute, l'action ne commence pas ou s'arrête ; et le moment théorique qui, dans la rapidité de la succession des actions

humaines, est à peine remarqué et vite oublié, devient important et occupe plus longtemps la conscience. Et s'il se prolonge l'homme pratique peut devenir Hamlet, partagé entre le désir de l'action et le manque de clarté théorique des moyens et des fins ; et si, prenant goût à la contemplation et à la découverte il laisse aux autres, dans une plus ou moins grande mesure, le vouloir et le faire, il se forme en lui la calme disposition de l'artiste ou du savant ou du philosophe, quelquefois hommes pratiques incapables ou même coupables. Ce sont là des observations banales dont on ne peut méconnaître la justesse ; mais nous le répétons, elles se fondent sur des distinctions quantitatives et ne détruisent pas, mais au contraire confirment le fait qu'une action, si minime qu'elle soit, ne peut être véritablement une action, c'est-à-dire une action voulue, si elle n'est pas précédée de l'activité conoscitive.

Critique des jugements pratiques ou de valeur.

Quelques psychologues font précéder l'action pratique d'une classe toute spéciale de jugements qu'ils appellent jugements *pratiques* ou *de valeur*. Pour se résoudre à une action il est nécessaire — disent-ils — d'avoir jugé : *cette action est utile*, *cette action est bonne*. Et cela semble à première vue avoir pour soi le témoignage de la conscience. Mais en observant mieux et en analysant plus finement on s'aperçoit que ces jugements, au lieu de précéder, *suivent* le moment où la volonté s'affirme. Ils ne sont que l'expression de la volition déjà advenue. Une action utile ou bonne est une action *voulue* : de l'étude objective des choses il sera toujours impossible de distiller une seule goutte d'utilité ou de bonté. Nous ne voulons pas les choses parce que nous les connaissons utiles ou bonnes : nous les connaissons utiles ou bonnes parce que nous les voulons. Encore ici la rapidité avec laquelle se suivent les faits de conscience a donné lieu à une illusion. L'action pratique est précédée de connaissances théoriques, mais non de connaissances pratiques, ou mieux, *du pratique* : pour avoir ces connaissances, il est nécessaire qu'on ait d'abord l'action pratique. Entre ces deux moments ou degrés, théorique et pratique, ne s'interpose donc pas le troisième moment, absolument imaginaire,

des *jugements pratiques* ou *de valeur*. C'est pour cela qu'il n'y a pas de sciences *normatives*, *régulatives* ou *impératives*, pour découvrir et indiquer des *valeurs* à l'activité pratique.

›ratique ex- ı de l'esthé- ue.

Ces distinctions établies, nous devons condamner comme erronée toute théorie qui égale l'activité esthétique à l'activité pratique. On a affirmé maintes fois que la science c'est la théorie, et l'art la pratique. Et ceux qui l'affirment, et considèrent le fait esthétique comme un fait pratique ne le font pas par caprice ou parce qu'ils trébuchent dans le vide : ils ont sous les yeux quelque chose qui est vraiment ou peut être pratique. Seulement le pratique qu'ils considèrent n'*est* pas l'esthétique, ni *dans* l'esthétique, mais il est *hors* et *à côté* de lui, et bien que fréquemment il s'y trouve réuni, il ne s'y réunit pas *nécessairement*, c'est-à-dire par lien d'identité de nature.

Le fait esthétique s'épuise tout entier dans l'élaboration expressive des impressions. Quand nous avons conquis la *parole interne*, conçu nette et vive une figure ou une statue, trouvé un motif musical, l'expression est née et elle est complète. Il n'est besoin de rien autre. Qu'ensuite nous ouvrions ou *voulions* ouvrir la bouche pour parler ou le gosier pour chanter, que nous étendions ou *voulions* étendre les mains sur les touches du piano ou pour prendre les pinceaux et le ciseau : c'est un fait surajouté, qui obéit à des lois tout autres que le premier, et dont, pour l'instant, nous ne devons pas tenir compte ; bien que dès maintenant nous reconnaissions que c'est une production de choses et que ce *peut être* un fait pratique ou de volonté. On a coutume de distinguer l'*œuvre d'art interne* de l'*œuvre d'art externe* ; la terminologie nous paraît malheureuse, car l'*œuvre d'art* (l'œuvre esthétique) est toujours *interne* ; celle qu'on appelle *externe* n'est plus œuvre d'art. D'autres distinguent entre le *fait esthétique* et le *fait artistique*, entendant par le second le stade externe et pratique qui peut faire suite au premier. Mais il s'agit dans ce cas d'une simple façon de parler licite sans doute, mais peut-être peu opportune.

ɿue de la orie de la *de l'art* et *choix du ntenu.*

Pour les mêmes raisons est absurde la recherche de la *fin de l'art* quand on l'entend de l'art comme art. Et étant donné que

fixer une fin, c'est *choisir*, une autre forme de la même erreur est celle de la théorie qui prétend que le contenu de l'art doit être *choisi*. Un choix parmi les *impressions* et les sensations suppose que celles-ci sont déjà des *expressions* : autrement comment choisir dans le continu et dans l'indistinct ? Choisir c'est vouloir : vouloir ceci et ne pas vouloir cela ; et *ceci* et *cela* doivent nous être présents, exprimés. Le pratique suit et ne précède pas le théorique ; l'expression est une *libre inspiration*.

Le véritable artiste, en effet, se trouve comme plein de son sujet et ne sait comment : il sent s'approcher l'enfantement, mais ne peut le vouloir ou ne pas le vouloir. Si l'artiste voulait agir à contresens de son inspiration, s'il voulait la choisir arbitrairement ; si, né Anacréon, il voulait chanter Atride et Alcide, sa lyre l'avertirait de la méprise, en ne résonnant malgré ses efforts en sens contraire, que pour Vénus et l'Amour.

Irresponsabilité pratique de l'art.

C'est pourquoi le thème ou le contenu ne peut être atteint pratiquement et moralement par des épithètes de louange ou de blâme. Quand les critiques d'art notent qu'un thème est *mal choisi*, dans les cas où cette observation a un fond juste, il ne s'agit pas véritablement d'un blâme adressé au *choix du thème* (ce qui serait absurde), mais à la manière dont l'artiste l'a traité, à l'expression mal venue à cause des contradictions qu'elle contient. Et quand les mêmes critiques, devant des œuvres qu'ils proclament artistiquement parfaites, s'insurgent contre le thème ou le contenu comme *indigne de l'art* et blâmable ; si ces expressions sont d'ailleurs vraiment parfaites, il ne reste qu'à conseiller aux critiques de laisser en paix les artistes, qui ne peuvent s'inspirer qu'à ce qui a fait impression sur eux ; et de provoquer des changements dans la nature ambiante ou dans la société, pour que ces impressions n'aient plus lieu. Si les laideurs disparaissent du monde, si à leur place s'établissent la vertu et la félicité universelles, les artistes ne représenteront plus des sentiments pervers et pessimistes ; mais calmes, innocents et joyeux, comme les Arcadiens d'une Arcadie réelle. Mais tant que laideurs, douleurs et turpitudes s'im-

posent à l'artiste, leur expression se fait jour, et quand elle est née, *factum infectum fieri nequit.* — Nous disons cela toujours au point de vue esthétique et du critique esthétique *pur*.

Il ne nous appartieut pas ici de discourir des dommages que la critique du *choix* cause à la production artistique avec les préjugés qu'elle produit ou maintient dans les artistes mêmes, et avec le combat auquel elle donne lieu entre les impulsions artistiques et les exigences critiques. Il est vrai que parfois la critique du choix semble faire aussi du bien, en aidant les artistes à se découvrir eux-mêmes, c'est-à dire à découvrir leurs propres impressions et leur propre inspiration, à acquérir la conscience de la tâche que leur imposent le moment historique et leur tempérament. Dans ces cas, tout en croyant engendrer, la critique du choix ne fait que constater et aider les expressions déjà en voie de formation. Elle a l'illusion d'être mère alors qu'elle n'est, tout au plus, qu'accoucheuse.

Indépendance de l'art.

L'impossibilité du choix du contenu complète le théorème de l'*indépendance de l'art* ; et c'est aussi le seul sens légitime de l'expression : l'*art pour l'art*. L'art est indépendant aussi bien de la science que de l'utile et de la morale. Et qu'on ne craigne pas de voir justifié ainsi l'art frivole ou froid, puisque ce qui est frivole ou froid, s'il est vraiment tel, l'est pour n'avoir pas été élevé à la dignité d'expression, ou, en d'autres termes, la frivolité et la froideur naissent toujours de la forme de l'élaboration esthétique : du contenu qui fait défaut, et non de ses qualités matérielles.

[Cr]itique de la pensée : *le style c'est l'homme*.

De même la pensée : *le style c'est l'homme*, ne peut se critiquer entièrement qu'en partant de la distinction entre le théorique et le pratique, et du caractère théorique de l'activité esthétique. L'homme n'est pas simplement connaissance et contemplation : l'homme est *volonté*, qui comprend en soi le moment conoscitif. Or cette pensée est absolument vide lorsqu'on entend que le style c'est l'homme *en tant que style*, l'expression l'homme *en tant qu'activité expressive* ; ou bien erronée, quand, de ce que l'homme *voit*, on affirme qu'on peut déduire ce que l'homme *fait* ou *veut* : qu'entre un connaître et

un vouloir, en somme,il y a un lien nécessaire. De cette identification erronée sont sorties beaucoup de *légendes* dans les biographies des artistes ; car il semblait impossible que celui qui avait exprimé des sentiments généreux ne fût pas aussi dans la vie pratique un homme noble et généreux ; que celui qui fait donner tant de coups d'épée dans ses drames, n'en ait pas administré au moins quelqu'un dans la vie réelle ! Et en vain les artistes protestent avec le *lasciva est nobis pagina, vita proba*. Ils se font taxer, par supplément, d'hypocrisie et de mensonge. Oh ! comme vous étiez plus fines, pauvres femmes de Vérone, qui au moins appuyiez votre croyance, que Dante fût descendu réellement en Enfer, sur son visage enfumé. Votre conjecture était une conjecture *historique*.

Critique du co cept de sinc *rité* en art.

Et, pour finir, la *sincérité* imposée comme une obligation à l'artiste — cette loi *éthique* (dit-on) qui est en même temps une loi *esthétique* — repose sur un autre double sens. Car ou bien la sincérité s'entend comme le devoir moral de ne pas tromper son prochain ; et dans ce cas elle est étrangère à l'artiste, lequel ne trompe personne, puisqu'il donne une forme à ce qui est déjà dans son esprit. Si dans son esprit sont la tromperie et le mensonge, la forme qu'il donne à ces faits, justement parce qu'esthétique, ne peut être, elle, tromperie ou mensonge. L'artiste purifie l'autre soi-même, charlatan, menteur, méchant, *en le reflétant*. Ou bien par *sincérité* on entend la plénitude et la vérité de l'expression ; et il est clair que ce second sens n'a aucun rapport avec le concept éthique. La loi, à la fois éthique et esthétique, se dévoile à nous dans ce second cas par un *mot*,employé à la fois et par l'éthique et par l'esthétique.

Analogie entre le théorique et le pratique. Les deux formes de l'activité pratique.

Le double degré, esthétique et logique, de l'activité théorique offre une analogie frappante, bien qu'on ne l'ait pas mise en relief comme elle le méritait, avec ce qu'on trouve dans l'activité pratique. L'activité pratique elle aussi se répartit en un premier et un second degré, celui-ci impliquant celui-là. Le premier degré pratique est l'activité *purement utile*, ou *économique ;* le second est l'activité *morale*. L'Economie est comme l'Esthélique de la vie pratique ; la Morale comme la Logique.

L'utilité économique.

Si cela n'a pas été vu clairement par les philosophes, si au concept de l'activité économique on n'a pas assigné le poste qui lui convenait dans le système de l'esprit, et si on s'est borné à l'agiter, souvent incertain et mal élaboré, dans les prologues des traités d'économie politique, cela est dû, entre autres causes, au fait que l'*utile* ou *économique* a été confondu tantôt avec le concept du *technique* et tantôt avec celui de l'*égoïste*.

Distinction entre l'*utile* et le *technique*.

La technicité n'est certainement pas une activité spéciale de l'esprit. La technique est une *connaissance :* ou pour mieux dire c'est la connaissance même en général qui prend ce nom en tant qu'elle sert de base, comme nous l'avons vu, à l'action pratique. Une connaissance qui n'est pas suivie ou que l'on présume ne pas pouvoir être facilement suivie d'une action pratique, est dite *pure :* la même connaissance, si elle reçoit une suite, est dite *appliquée* : si on présume qu'elle peut être facilement suivie de la même action elle est dite *applicable* ou *technique*. Ce mot indique donc une *situation* dans laquelle la connaissance se trouve ou peut facilement se trouver, non pas une forme spéciale de connaissance. Cela est si vrai qu'il serait tout à fait impossible d'établir si un ordre donné de connaissances

est intrinsèquement *pur* ou *applicable*. Toute connaissance, si abstraite ou philosophique qu'on la veuille imaginer, peut guider des actes pratiques ; une erreur théorique dans les derniers principes de la morale peut se réfléchir sur la conduite morale. Ce n'est qu'en gros, et hors du domaine de la science, qu'il est permis de parler de vérités qui sont pures et d'autres qui sont applicables.

Les mêmes connaissances, quand elles s'appellent *techniques*, peuvent s'appeler aussi *utiles*. Mais le mot *utile*, conformément à la critique faite plus haut des jugements de valeur, doit être pris ici dans une acception d'usage courant et métaphorique. Lorsqu'on dit que « l'eau est *utile* pour éteindre le feu », on emploie d'une manière non scientifique le mot *utile*. « L'eau jetée sur le feu est cause qu'il s'éteint » ; voilà la connaissance qui sert de fondement à l'action, par exemple, des pompiers. Entre l'action utile de celui qui éteint l'incendie et cette connaissance, il n'y a pas de lien de nature, mais de simple succession. La technique des effets de l'eau est l'activité théorique qui précède : l'utile est l'*action* de celui qui éteint le feu.

Quelques économistes identifient l'utilité, l'action ou volonté purement économique, avec ce qui est *profitable* à l'individu en tant qu'individu, et est en opposition à la loi morale : avec l'*égoïste*. L'égoïste est l'*immoral* : et l'Economie serait dans ce cas une science fort étrange : elle prendrait place non plus à côté, mais en face de l'Ethique, comme le diable en face de Dieu, ou comme l'*advocatus diaboli* dans les cérémonies de sanctification. Une telle conception est tout à fait inadmissible : la science de l'immoral est implicitement contenue dans celle de la morale comme la science du faux dans la Logique, science du vrai, et une science de l'expression manquée dans l'Esthétique, science de l'expression réussie. Si donc l'Economique était un traité scientifique de l'égoïsme, elle serait non seulement un chapitre de l'Ethique ; mais l'Ethique même ; car toute détermination du moral comporte une négation de son contraire.

Distinction e[…] l'*utile* et [é]*goïste*.

D'autre part, la conscience nous dit que se conduire avec économie n'est pas se conduire avec égoïsme : que même l'homme

moralement le plus scrupuleux doit se conduire *utilement* (économiquement) sous peine de mener une existence sans portée et par conséquent non vraiment morale. Comment donc l'*altruiste* aurait-il le devoir de se conduire en *égoïste* ?

oir économique et vouloir moral.

La difficulté se résout, si nous ne nous abusons, d'une façon parfaitement analogue à celle par laquelle on résout le problème des relations entre l'expression et le concept, entre l'esthétique et la logique.

Vouloir économiquement est *vouloir une fin* : vouloir moralement est *vouloir la fin rationnelle*. Mais justement celui qui veut et agit moralement ne peut ne pas vouloir et agir utilement (économiquement). Comment pourrait-il vouloir le *rationnel* s'il ne le voulait en même temps comme *fin* ?

conomique pur.

La *réciproque* n'est pas vraie : pas plus qu'il n'est vrai en science esthétique que le fait expressif doive être nécessairement joint avec le fait logique. On peut vouloir économiquement, sans vouloir moralement. On peut se conduire avec une parfaite cohérence économique en poursuivant une fin objectivement *irrationnelle* (immorale).

Exemples de caractère économique distinct du caractère moral : l'homme de Machiavel, César Borgia, ou le Jago de Shakespeare. Qui peut s'empêcher d'admirer la force de leur volonté, bien que leur activité ne soit qu'économique et aille à l'encontre de la morale ? Qui peut s'empêcher d'admirer le ser Ciappelletto de Boccace qui, jusque sur son lit de mort, poursuit et réalise son idéal de parfait fripon, faisant s'écrier aux pauvres petits filous timides qui assistent à sa confession burlesque : — « Quel homme est celui-ci pour que ni la vieillesse, ni la maladie, ni la peur de la mort, dont il se voit tout proche, ni celle de Dieu, devant le tribunal duquel il s'attend à comparaître dans peu d'instants, n'aient pu le détourner de sa perversité, ni faire qu'il ne veuille mourir comme il a vécu ? »

ité économique de la alité.

L'homme moral unit à l'obstination et à l'intrépidité d'un César Borgia, d'un Jago, ou d'un ser Ciappelletto, la bonne volonté du saint ou du héros. Ou, pour mieux dire, la bonne volonté ne serait pas volonté, et par conséquent, ne serait

pas non plus bonne, si, outre le côté qui la fait *bonne*, elle n'avait pas celui qui la fait *volonté*. Ainsi une pensée logique qui ne réussit pas à s'exprimer n'est pas une pensée, mais tout au plus le pressentiment confus d'une pensée encore à venir.

Il n'est donc pas exact de concevoir l'homme immoral comme en même temps *anti-économique*, ou de faire de la morale un élément de cohérence dans la conduite de la vie, et par suite d'économicité. Rien ne nous empêche de supposer (hypothèse qui se vérifie souvent) un homme *complètement privé de conscience morale*. Dans un homme ainsi conformé, ce qui pour nous est immoralité, pour lui n'est pas tel, parce que ce n'est pas senti comme tel. Et en lui ne peut naître la conscience de la contradiction entre ce qu'on veut comme fin rationnelle et ce après quoi l'on court poussé par l'égoïsme : contradiction qui est l'anti-économicité. La conduite immorale ne devient de plus anti-économique que chez l'homme pourvu de conscience morale : le remords moral, qui en est l'indice est en même temps remords économique : remords de n'avoir pas su vouloir complètement et atteindre cet idéal moral qu'on avait voulu au premier moment mais dont on s'est laissé détourner par les passions. *Video meliora proboque, deteriora sequor*. Le *video* et le *probo* sont ici un *volo* initial, tout de suite contredit et surmonté. Au lieu du remords moral on doit admettre, dans l'homme privé de sens moral, un remords *purement économique* : comme serait celui d'un voleur ou d'un assassin qui, sur le point de dérober ou d'assassiner, s'abstiendrait de le faire, non par humanité ou réveil de moralité, mais par impressionnabilité et égarement. Revenu à lui, ce voleur ou cet assassin aura honte et remords de son inconséquence, non d'avoir fait le mal mais de ne l'avoir pas fait ; remords donc économique et non moral, ce dernier étant exclu par hypothèse. Que du reste ordinairement, la conscience morale étant vive parmi le commun des hommes, et son absence totale une monstruosité rare, la moralité coïncide avec l'économicité dans la conduite de la vie, voilà ce qu'on peut bien accorder.

Le purement économique et l'erreur du moralement indifférent.

Et qu'on ne craigne pas que le parallélisme que nous venons d'affirmer introduise de nouveau dans la science une catégorie du *moralement indifférent*, de ce qui est à la vérité action et volition, mais n'est ni moral ni immoral : cette catégorie en somme du *licite* et du *permis* qui a toujours été cause ou miroir de corruption éthique, comme il arrive pour la morale jésuitique dans laquelle elle dominait. Il reste bien entendu qu'il n'y a pas d'actions *moralement indifférentes*. L'activité morale s'étend jusqu'au moindre mouvement volitif de l'homme moral. Mais ceci, loin d'ébranler le parallélisme, le confirme. Y a-t-il donc des intuitions que l'intelligence et la science ne puissent atteindre et analyser, en les réduisant en concepts universels? Nous avons vu que la vraie science, la philosophie ne connaît point de données, de faits historiques, de limites intrinsèques, devant lesquels elle doive s'arrêter, comme il arrive aux prétendues sciences naturelles. Science et morale dominent entièrement l'une les intuitions esthétiques, l'autre les volitions économiques de l'homme, bien que science et morale ne puissent apparaître dans le concret que sous forme l'une intuitive et l'autre économique.

La critique de l'utilitarisme et la réforme de l'éthique et de l'économique.

Cette identité et cette différence tout à la fois de l'utile et du moral, de l'économique et de l'éthique, explique la fortune qu'a eue, et a encore, la théorie *utilitaire* de l'éthique. Il est en effet facile de retrouver et de faire voir dans toute action morale un côté utilitaire ; comme il est facile de montrer dans toute proposition logique un côté esthétique. La critique de l'utilitarisme éthique ne peut se faire en niant cette vérité et en s'ingéniant à chercher des exemples absents et absurdes d'actions morales inutiles ; mais en accordant le côté utilitaire et en l'expliquant comme la forme concrète de la moralité, qui consiste en ce qu'il y a *au dedans* de cette forme : un *dedans*, que les utilitaristes ne voient pas. Développer plus amplement cette recherche serait déplacé ici. L'éthique et l'économique, comme plus haut la logique et l'esthétique, ne pourront que tirer des avantages réciproques d'une détermination précise de leurs rapports. Au concept, empreint d'activité,

de l'utile s'élève peu à peu la science économique, qui s'efforce de surpasser la phase *mathématique* dans laquelle elle se trouve encore embarrassée : phase qui a été un progrès à son tour pour surpasser l'*historicisme*, c'est-à-dire la confusion du théorique avec l'historique, et pour détruire une suite de distinctions arbitraires et de fausses théories économiques. Avec cette conception il sera aisé d'absorber et de vérifier les théories de ce qu'on appelle l'économie pure, et par des complications et des additions successives, de comprendre les théories particulières de l'économie politique ou nationale des écoles.

Phénomène noumène da l'activité pr tique.

Comme l'intuition *esthétique* connaît le phénomène ou la nature, et l'intuition *philosophique*, le noumène ou l'esprit ; de même l'activité *économique* veut le phénomène et la nature, et l'activité *morale* le noumène, l'esprit. *L'esprit qui se veut soi-même*, le vrai lui-même, l'universel qui est dans l'esprit empirique et fini : voilà la formule peut-être la moins impropre pour désigner l'essence de la moralité. Cette volition du vrai lui-même est l'*absolue liberté*.

Le système de l'esprit.

Dans cette esquisse sommaire que nous avons tracée de la philosophie tout entière de l'esprit dans ses moments fondamentaux, l'esprit est donc conçu comme consistant en quatre moments ou degrés, disposés de telle façon que les degrés théoriques soient aux pratiques comme le premier théorique est au second théorique et le premier pratique au second pratique. Les quatre moments s'impliquent régressivement pour leur réalisation concrète : le concept ne peut exister sans l'expression, l'utile sans l'un et l'autre, et la moralité sans les trois précédents. Si le fait esthétique seul est indépendant, et si les autres sont plus ou moins dépendants, le moins appartient à la pensée logique et le plus à la volonté morale. L'intention morale opère sur des bases théoriques données, dont on ne peut faire abstraction ; à moins qu'on ne veuille admettre cette absurdité éthique qui est la jésuitique *direction d'intention.*

Les formes de la génialité.

Si l'activité humaine assume quatre formes, au nombre de quatre sont aussi les formes du *génie* ou de la *génialité.* A vrai dire les génies de l'art, de la science, de la volonté morale ou *héros* ont toujours été reconnus. Mais le génie de l'économie pure a suscité des répugnances, et non sans quelque raison on a formé une catégorie de mauvais *génies* ou de *génies du mal.* Le génie pratique, purement économique, qui ne tend pas vers une fin rationnelle ne peut être moralement que mauvais. Discuter maintenant si le mot *génie* doit être accordé seulement aux créateurs d'expressions esthétiques, ou aussi aux chercheurs de la science et aux hommes d'action, ce serait soulever une question de mots. Et observer, d'autre part, que le génie, de quelque espèce qu'il soit, est toujours un concept

quantitatif, une distinction empirique, ce serait répéter ce qu'on a déjà expliqué à propos de la génialité artistique.

Absence d'une cinquième forme d'activité. Le droit ; la socialité.

Une cinquième forme d'activité de l'esprit n'existe pas. Il serait aisé de montrer comment toutes les autres formes ou n'ont pas un caractère d'activité, ou sont des variantes verbales des activités déjà examinées, ou sont des faits complexes et dérivés dans lesquels les diverses activités se mélangent soit entre elles, soit avec des contenus spéciaux et des données naturelles.

Par exemple, l'activité juridique dérive de la théorique et de l'économique à la fois : le droit est une *règle*, une *formule* (orale ou écrite, coutumière ou légale, ici peu importe) dans laquelle est consigné un rapport économique voulu par la collectivité. Ce côté économique l'unit à l'activité morale et l'en distingue en même temps. Un autre exemple : la *sociologie*, parmi tant de significations que prend ce mot de nos jours, est quelquefois conçue comme l'étude d'un élément original, qu'on appelle *socialité*. Or, qu'est-ce qui distingue la *socialité*, c'est-à-dire les rapports qui se développent dans une réunion de personnes et qui au contraire ne se développent pas dans une réunion d'êtres sous-humains, sinon justement les différentes activités spirituelles qui sont dans les hommes et qu'on suppose n'être pas ou n'être qu'à un degré rudimentaire dans les êtres sous-humains ? La *socialité* donc loin d'être un concept original, simple, irréductible, est un concept fort complexe et compliqué. Une nouvelle preuve de cette affirmation est dans l'impossibilité, généralement constatée, de découvrir *une seule loi* proprement *sociologique*. Les prétendues lois sociologiques apparaissent ou comme des observations historiques, empiriques, ou comme des lois spirituelles, ou comme des jugements dans lesquels on traduit les concepts des activités spirituelles : quand elles ne sont pas tout simplement des généralités vides et indéterminées comme la loi de l'*évolution*. Et parfois par *socialité* on n'entend pas autre chose que règle sociale, et par suite droit, et la sociologie se confond avec la science même ou théorie du droit. Droit, socialité et termes analogues, veulent

être traités en somme à peu près comme nous avons fait de l'*historicité* et de la *technique*.

La religiosité. Il peut sembler qu'il convienne de juger autrement l'*activité religieuse*. Mais la religion n'est autre chose qu'une connaissance, et ne se distingue pas des autres formes et sous-formes de connaissances : étant tantôt expression d'aspirations et d'idéals pratiques (idéals religieux), tantôt récit historique (mythologie), tantôt science par concepts (dogmatique). C'est pourquoi on peut soutenir aussi bien et que la religion est détruite par le progrès de la connaissance humaine, et qu'elle persiste toujours dans cette connaissance. La religion était tout le patrimoine de connaissances des peuples primitifs : notre patrimoine de connaissances est notre religion. Le contenu s'est modifié, amélioré, affiné, et il changera, s'améliorera et s'affinera encore dans l'avenir : la fonction est la même. Ceux qui *à côté* de l'activité théorique de l'homme, de son art, de sa critique, de sa philosophie veulent conserver une religion, ne savent d'ailleurs pas à quoi elle pouvait bien leur servir. Une connaissance imparfaite et inférieure telle qu'est la connaissance religieuse ne se conserve pas à côté de ce qui l'a surpassée et infirmée. Le catholicisme est cohérent et ne tolère pas une science, une éthique en contradiction avec ses vues et ses doctrines : moins cohérents, les rationalistes se disposent à faire un peu de place dans leur âme à une religion en contradiction avec leur monde théorique.

Ces simagrées, ces tendresses religieuses des rationalistes de notre époque ont leur origine dans le culte superstitieux qu'on a rendu aux sciences naturelles. Celles-ci, comme nous le savons, et elles l'avouent elles-mêmes par la bouche de leurs plus grands adeptes, sont toutes entourées de *limites*. La science une fois identifiée, bien à tort, avec les prétendues sciences naturelles, il était à prévoir qu'on allait demander le reste à la religion : ce reste, dont l'esprit de l'homme ne peut se passer. C'est au matérialisme, au positivisme, au naturalisme que nous sommes redevables de cette nouvelle efflorescence malsaine et souvent peu naïve, d'exaltation religieuse.

Choses d'hôpital quand ce ne sont pas affaires de politiciens.

La philosophie enlève tout champ à la religion parce qu'elle s'y substitue. En tant que science de l'esprit, elle regarde la religion comme un *phénomène*, un fait historique et transitoire, un état psychique qu'on peut dépasser. Et, si elle partage le royaume de la connaissance avec les disciplines naturelles et avec l'histoire et avec l'art, laissant aux premières le soin de compter et de mesurer, à la seconde celui d'établir l'individuel échu et à la troisième l'individuel possible, elle n'a rien à partager avec la religion.

La métaphysique.

Pour la même raison, comme science de l'esprit, la philosophie ne peut être philosophie de la donnée intuitive, ni (comme on l'a vu) *philosophie de l'histoire*, ni *philosophie de la nature*, histoire de l'univers, science philosophique de ce qui n'est pas forme et universel, mais matière et particulier. Ce qui revient à affirmer l'impossibilité de la *métaphysique*.

A la philosophie de l'histoire a succédé la *méthode* de l'histoire ; à la philosophie de la nature, une *gnoséologie* des concepts dont on use dans les sciences naturelles. Ce que la philosophie peut étudier de l'histoire, c'est la manière dont elle se construit (intuition, perception, document, probabilité, etc.) : ce qu'elle peut étudier des sciences naturelles, ce sont les complications de concepts qui apparaissent en elles (espace, temps, mouvement, nombre, expérience, observation, etc.) La philosophie qui devient métaphysique prétend au contraire faire concurrence à l'histoire racontée et aux sciences naturelles, les seules légitimes et aptes dans leur champ ; concurrence de gâte-métiers, forcément. En ce sens nous sommes *antimétaphysiciens*, tout en nous déclarant ultramétaphysiciens lorsqu'on se sert de ce mot pour revendiquer et affirmer la fonction de la philosophie comme autoconscience de l'esprit, en face de la fonction empirique et classificatoire des sciences naturelles.

L'imagination mentale et l'intelligence intuitive.

La métaphysique, pour se maintenir à côté des sciences de l'esprit, a dû affirmer l'existence d'une activité *sui generis* de l'esprit, dont elle serait le produit. Cette activité a été

[illegible] manière toute [illegible] l'intel- [illegible] matière. [illegible] opérant [illegible] de [illegible] de [illegible] parce [illegible] agréable à [illegible]

[illegible] comme [illegible] était en [illegible] peu d'en [illegible] au-dessous. [illegible] admirable : [illegible] et dont [illegible] au [illegible] production [illegible] parfois une [illegible] tan- [illegible] chacune.

[illegible] différentes [illegible] que nous [illegible] sommes [illegible] mais [illegible] les éléments [illegible] suffise de [illegible] comme *prati-* [illegible] et la prati- [illegible] avec la [illegible] philosophie.

[illegible] on a quelquefois déduit l'im- [illegible] de l'art, comme appartenant, aussi bien que ses

deux sœurs, à la sphère de l'esprit absolu. Quelquefois au contraire, en considérant que la religion est mortelle et se dissout dans la philosophie, on a proclamé la mortalité, et même la mort déjà arrivée, de l'art. Pour nous, une telle question n'a pas de sens : la fonction de l'art est un degré nécessaire de l'esprit, et se demander si l'art est éliminable équivaudrait à se demander si la sensation, ou si l'intelligence est éliminable. Mais la métaphysique, en nous transportant dans un monde imaginaire, est incriticable dans ses détails : de même qu'on ne critique pas la botanique du jardin d'Alcine ou la cinématique du voyage d'Astolphe. La critique ne se fait qu'en refusant d'entrer dans le jeu, c'est-à-dire en rejetant la possibilité même de la métaphysique.

Quant à nous, pas plus que nous n'admettons une *intuition intellectuelle* dans la philosophie, pas davantage nous ne reconnaîtrons son ombre ou équivalent, l'*intuition intellectuelle esthétique*, ou de quelque façon qu'on l'intitule et la représente. Outre les quatre degrés de l'esprit que la conscience nous révèle, comme nous l'avons dit, nous n'en connaissons pas un *cinquième*.

IX

Les caractères de l'art.

Il est d'usage de donner de longues énumérations des *caractères* de l'art. Arrivés à ce point de notre traité, après avoir étudié la fonction artistique comme activité *spirituelle*, comme activité *théorique*, et comme activité théorique *spéciale* (intuitive), nous pouvons nous apercevoir que ces adjonctions d'épithètes aussi variées que copieuses, quand elles signifient quelque chose, ne font que répéter les qualités, générique, spécifique et caractéristique, ou mieux, les variantes verbales de la fonction esthétique. Appartiennent à la première, comme on l'a déjà observé, les caractères de l'*unité* et de l'*unité dans la variété*, et ceux encore de la *simplicité*, de l'*originalité*, et ainsi de suite ; appartiennent à la seconde ceux de la *vérité*, de la *sincérité* et autres semblables ; appartiennent à la troisième ceux de la *vie*, de la *vivacité*, de l'*animation*, de l'*individualité*, du *concret*, du *caractéristique*. Les mots peuvent varier encore, mais ils ne nous apporteront scientifiquement rien de nouveau. L'analyse de l'expression en tant que telle est entièrement épuisée avec les résultats que nous avons exposés.

Absence de classes d'expressions.

Mais il est encore parfaitement légitime de demander : s'il y a *différents modes* ou *degrés* d'expression. Puisque nous avons distingué dans l'activité deux degrés, subdivisés à leur tour en deux autres chacun, on ne voit jusqu'ici logiquement aucune raison pour qu'il ne puisse y avoir deux ou plusieurs modes de l'esthétique, c'est-à-dire de l'expression.

Aucune raison logique, par là la demande est légitime. Seulement, ces modes n'existent pas. C'est une question d'autoconscience et d'observation interne. Qu'on scrute tant qu'on voudra les faits esthétiques, on n'arrivera pas à trouver

entre eux de différences formelles, ni à décomposer le fait esthétique en un fait esthétique de premier et un autre de second degré.

Cela signifie qu'il est impossible d'établir une *classification* des expressions. Chaque fait expressif en particulier constitue un individu, qu'on ne peut assimiler à un autre sinon en tant qu'*expression*. Pour employer le langage des écoles, l'expression est une *espèce* qui ne peut faire fonction à son tour de *genre*.

Les impressions varient, c'est-à-dire les contenus : chaque contenu est différent des autres, parce que rien ne se répète dans la vie ; et la variation continuelle des contenus a pour conséquence la variété irréductible des faits expressifs, synthèses esthétiques des impressions.

Impossibilité des *traductions*.

Un corollaire de ce qui précède est l'impossibilité des *traductions*, en tant que nous avons la prétention d'effectuer la transfusion d'une expression en une autre, comme on transvase un liquide d'un récipient dans un autre de forme différente. Nous pouvons élaborer logiquement ce que primitivement nous avons élaboré seulement sous forme esthétique : mais ce qui a déjà eu sa forme esthétique, nous ne pouvons le réduire à une autre *forme*, encore esthétique. Toute traduction donc ou bien diminue et gâte, et dans ce cas, l'expression reste toujours une, celle de l'original, l'autre étant plus ou moins défectueuse, c'est-à-dire n'étant pas proprement expression ; ou bien crée une nouvelle expression parce qu'elle remet dans le creuset la première en la mêlant avec d'autres qui appartiennent au prétendu traducteur ; et en ce cas, elles seront *deux*, mais de deux contenus *différents*. « Laides fidèles ou belles infidèles », cette locution proverbiale exprime bien le dilemme en face duquel se trouve tout traducteur. Les traductions inesthétiques, comme celles *ad verbum* ou juxtalinéaires, ou bien paraphrastiques, sont d'ailleurs à considérer comme de simples commentaires des originaux.

Critique des *catégories rhétoriques*.

La théorie par laquelle on a voulu établir des classes d'expressions est connue en littérature sous le nom de théorie de l'*ornement* ou des *catégories rhétoriques*. Mais aussi dans les

autres arts se sont établies de ces classes ; et il suffit de rappeler qu'en peinture et en sculpture on parle également de forme *réaliste* et de forme *symbolique*.

La valeur scientifique à donner en esthétique à ces distinctions de *réaliste* et de *symbolique*, de *style* et de *sans style*, d'*objectif* et de *subjectif*, de *classique* et de *romantique*, de *simple* et d'*orné*, de *propre* et de *métaphorique*, et des quatorze formes de *métaphores*, et des figures de *mots* et de *pensée*, et puis de *pléonasme*, d'*ellipse*, d'*inversion*, de *répétition*, de *synonymes* et d'*homonymes*, etc. ; est égale à zéro. Aucun de ces termes, aucune de ces distinctions ne peut s'expliquer par une définition esthétique satisfaisante. Les définitions tentées, quand elles ne sont pas manifestement erronées, sont des paroles vides de sens. Le type de celles-ci est la définition si commune de la *métaphore*, comme d'un *mot mis à la place du mot propre*. Et pourquoi s'imposer cette gêne de mettre un autre mot au lieu du mot *propre*, quand nous avons ce dernier ? Pourquoi prendre la voie la plus longue et la pire quand la plus courte et la meilleure nous est connue ? Que si d'autre part le mot propre n'existe pas dans ce cas particulier, cela veut dire que la métaphore est elle-même le *mot propre*, duquel on a prétendu la distinguer. On peut répéter la même chose pour les autres catégories, par exemple pour celle, générique, de l'*orné* ; et demander comment un *ornement* se joint à l'expression ? Extérieurement ? et alors il en reste toujours séparé. Intérieurement ? et alors, ou il ne sert pas à l'expression et la gâte, ou il en fait partie, et n'est pas un *ornement*, mais une partie de l'*expression*, qu'on ne peut distinguer du tout.

Il n'est pas besoin de dire quel mal nous ont fait ces distinctions : on a déjà assez déclamé contre la rhétorique, bien que, tout en se révoltant contre les conséquences, on en conserve d'ailleurs précieusement les principes, peut-être pour donner une preuve de cohérence philosophique. Dans la production littéraire elles ont contribué sinon à faire prévaloir, au moins à justifier théoriquement cette manière particulière

d'écrire mal qu'on appelle *bien écrire*, ou *selon la rhétorique*.

Sens empiri des catégo rhétoriques

Les termes mentionnés ci-dessus ne sortiraient pas des écoles, dans lesquelles chacun de nous les a appris, sauf ensuite à ne jamais trouver le moyen de s'en servir dans les discussions strictement esthétiques, ou à les rappeler seulement par plaisanterie et avec une nuance comique. si quelquefois ils n'étaient pas employés, ou 1° comme *variantes verbales* du concept esthétique, ou 2° comme indications de l'*antiesthétique*, ou, enfin, 3° dans un sens *purement logique* et non point esthétique et littéraire, qui est le plus important.

Leur emp comme sy nymes du esthétique.

Il n'y a pas de classes des expressions ; mais il y a des expressions réussies et d'autres restées à mi-chemin ou manquées, les parfaites et les imparfaites, les fortes et les défectueuses. Les termes cités et les autres de même espèce, indiquent donc, parfois, ou l'expression réussie ou les diverses conformations des manquées. Mais ils s'emploient de la façon la plus inconstante et la plus capricieuse, puisqu'il arrive que le même mot sert tantôt à proclamer le parfait, tantôt à marquer l'imparfait.

Pour donner des exemples, il y a des gens qui, devant deux tableaux, l'un privé d'inspiration, dans lequel l'auteur a inintelligemment copié des objets naturels, et l'autre inspiré, mais dont l'équivalent ne se trouve pas communément dans les objets existants, appellent le premier réaliste et le second symbolique. *Vice versa* il y en a qui, devant un tableau fortement senti représentant une scène de la vie ordinaire prononcent le mot *réaliste*, et devant un autre qui allégorise froidement, celui de *symbolique*. Il est évident que *symbolique* signifie, dans le premier cas, *artistique*, dans le second, *antiartistique ;* et *réaliste* signifie *antiartistique* dans le premier, et *artistique* dans le second. Qu'y a-t-il d'étonnant à ce que quelques-uns après cela soutiennent chaleureusement que la forme *artistique* est la *symbolique*, et que la *réaliste* est *antiartistique* ; et d'autres qu'*artistique* est la *réaliste* et *antiartistique* la *symbolique?* et comment ne pas donner raison aux uns et aux autres, dans le sens où chacun emploie ces paroles ?

Les grandes disputes sur le *classique* et le *romantique* s'agitaient fréquemment autour d'équivoques analogues. Le *classique* était entendu parfois comme l'*artistiquement parfait*, et le *romantique* comme le déséquilibré et l'*imparfait* ; d'autres fois était *classique* le froid et l'*artificiel*, et *romantique* le sincère, le chaleureux, l'efficace, le vraiment *expressif*.

La même chose arrive avec le mot *style*. Quelquefois on affirme que tout écrivain doit avoir du *style*, et ici le mot *style* est égal à celui de *forme* ou *expression*. D'autres fois on appelle *privée de style* la forme d'un code de lois ou d'un livre de mathématiques : et ici on retombe dans l'erreur d'admettre des classes d'expression, et une expression *ornée* et une autre *nue*. Si le style c'est la forme, le code et le traité de mathématiques ont aussi leur style. D'autres fois encore on entend des critiques blâmer ceux qui *mettent trop de style*, ceux qui *font du style* : et ici il est clair que style signifie, non la forme, ni un genre de forme, mais l'expression impropre et prétentieuse, une espèce d'inartistique.

Leur emploi pour indiquer les diverses imperfections esthétiques.

Si nous passons au second emploi non vide de sens de ces paroles et distinctions, nous trouvons que dans l'examen d'une composition littéraire on remarque quelquefois : — A cet endroit il y a un *pléonasme*, à celui-ci une *ellipse*, à cet autre une *métaphore*, à cet autre encore un *synonyme* ou une *équivoque*. — Et on entend : là il y a une erreur consistant à employer plus de mots qu'une moindre quantité suffisait (*pléonasme*) ; ici au contraire l'erreur tient à ce qu'on a employé un plus petit nombre, quand il en fallait davantage (*ellipse*) ; ici d'avoir employé un mot impropre (*métaphore*), ici d'avoir employé deux mots qui ont l'air de dire deux choses différentes, tandis qu'ils disent la même chose (*synonyme*) ; ici, au contraire, d'en avoir employé un qui a l'air de dire la même chose, tandis qu'il dit deux choses différentes (*équivoque*). D'ailleurs cet usage péjoratif et pathologique des mots [illegible] que le précédent.

Leur emploi en dehors de l'esthétique, et au service de la science.

Finalement, lorsque la terminologie rhétorique n'a aucune signification esthétique, ni pareille à celles qu'on vient de passer en revue, et qu'on sent pourtant qu'elle n'est pas vide

et qu'elle veut dire quelque chose qu'il importe de dire, elle est employée au service de la logique et de la science. Etant admis qu'un concept dans l'usage scientifique d'un écrivain donné est désigné par un mot déterminé, il est naturel que d'autres mots que cet écrivain trouve employés, ou emploie lui-même accidentellement, pour signifier la même chose, deviennent, *par rapport* au mot fixé par lui comme vrai, *métaphores*, *synecdoques*, *synonymes*, *formes elliptiques*, etc. Nous aussi, dans le cours de cette étude, nous nous sommes plusieurs fois servis, et nous nous servirons, de cette façon de parler pour éclaircir le sens des paroles que nous employons ou que nous trouvons employées. Mais ce procédé, qui a une valeur dans la critique scientifique et intellectuelle, n'en a aucune dans la critique esthétique Et il ne faut pas confondre l'une avec l'autre. Pour la science il y a des mots *propres* et il y a des *métaphores*; un même *concept* peut se concrétiser (psychologiquement), et par là s'exprimer de différentes manières; et dans l'établissement de la terminologie scientifique de cet écrivain donné, une de ces manières ayant été fixée comme la bonne, les autres deviennent toutes impropres ou figurées : dans le fait esthétique il n'y a que des mots propres, et une même intuition ne peut s'exprimer que *d'une seule manière*, justement parce qu'elle est intuition et non concept.

La rhétoriç dans les école

Quelques-uns, admettant l'inconsistance esthétique des catégories rhétoriques, font ensuite une réserve concernant leur utilité et les services qu'elles rendraient, surtout dans les écoles de littérature. Nous avouons ne pas comprendre comment l'erreur et la confusion peuvent instruire l'esprit à la distinction logique ou servir à apprendre les principes d'une science qu'ils troublent et obscurcissent. Mais laissons ce problème aux pédagogues. Dans un autre but les catégories rhétoriques doivent pourtant à coup sûr continuer à apparaître dans les écoles : pour être *critiquées*. Nous ne pouvons oublier purement et simplement les erreurs du passé, et les vérités ne se conservent en vie qu'en les faisant batailler contre les erreurs. Si on ne donnait pas des catégories une notion accompagnée de la

critique qui lui revient, il serait à craindre qu'elles renaissent : et déjà on les voit renaître chez certains philologues comme découvertes *psychologiques*.

Les ressemblances des expressions.

Il semblerait qu'on voulût ainsi nier tout lien de ressemblance des expressions et des œuvres d'art entre elles. La ressemblance existe, et les œuvres d'art forment bien des groupes ; mais c'est une ressemblance comme celles qu'on remarque entre les individus, et qu'on ne rend jamais avec des déterminations abstraites. C'est une ressemblance qui n'a rien à faire avec l'identification, la subordination et la coordination des concepts. Elle consiste en ce qu'on appelle *air de famille*, et se rattache à la ressemblance des conditions historiques, parmi lesquelles naissent les différentes œuvres, ou à la parenté des âmes des artistes.

La possibilité relative des traductions.

Et dans cette ressemblance réside la possibilité relative des *traductions* : non en tant que *reproduction* (qu'il serait vain de tenter) de la même expression originale, mais en tant que *production* d'une expression *ressemblante* qui s'en rapproche plus ou moins. La bonne traduction est une *approximation*, qui a une *valeur originale* et *indépendante*.

X

Si nous passons à l'étude de concepts plus complexes dans lesquels l'activité esthétique apparaît unie à d'autres ordres de faits, union ou composition dont nous devons indiquer la nature, nous rencontrons avant tout le concept des *sentiments esthétiques*.

Les sentimen esthétiques.

A première vue, la formule: sentiment esthétique semble irrationnelle. Le fait esthétique est une activité spirituelle : le sentiment est une passivité organique. Plaisir et douleur, les deux pôles du sentiment, sont des impressions de l'organisme. Comment, donc, l'activité peut-elle participer de la passivité, la spiritualité de la nature organique? Ou bien le sentiment est-il considéré à tort comme un simple fait organique, et est-il au contraire lui aussi une activité ?

Cette seconde partie de l'alternative a été déjà exclue dans l'analyse que nous avons faite de toutes les formes de l'activité. Et nous tenons pour absolument exact que le sentiment de plaisir et de douleur est un simple fait organique. C'est pour cela que, quand on parle d'une *activité du sentiment*, nous ne pouvons découvrir dans cette phrase qu'une simple façon de parler. Illusoire nous semble la recherche, tentée bien des fois, d'un *idéal* ou *régulateur* du *sentiment* : ce dernier ne peut donner lieu à un idéal, justement parce qu'il se rapporte à l'organisme.

Mais, si le sentiment n'est pas une activité, si le plaisir est un fait purement organique, il n'est pas dit qu'il ne puisse s'accompagner de l'activité spirituelle. Celle-ci, en effet, ne se développe pas ailleurs que dans l'organisme : elle a pour base l'être naturel de l'homme. Non seulement l'organisme psychi-

Le coté psyc que de l'acti humaine.

que lui fournit la matière ou le contenu, c'est-à-dire les *impressions* sans lesquelles elle s'agiterait dans le vide de l'oisiveté ; mais l'élaboration même des impressions ne peut pas ne pas être, à son tour, un fait psychique, c'est-à-dire d'autres impressions. Considérée *ab extra*, l'activité esthétique n'est elle-même qu'une succession d'impressions. C'est pour cela que beaucoup d'hommes ne réussissent pas à en constater l'existence, et à en saisir la nature particulière et l'originalité. Celui qui regarde au dehors découvre le dehors ; et celui qui comme Nelson, applique la lunette à son œil aveugle, peut affirmer en toute vérité qu'il ne voit rien. Mais c'est seulement quand on acquiert la conscience de la diversité entre l'externe et l'interne et que l'interne, justement parce que tel, n'est pas saisi de la même manière que l'externe, c'est seulement alors qu'on entre dans la philosophie.

Sentiments purement organiques et sentiments spirituels-organiques.

L'activité spirituelle se traduit, donc, toujours en un fait psychique, c'est-à-dire en impressions et en sentiments. Mais une profonde distinction est à faire entre les impressions concomitantes de l'activité et celles qui se présentent isolées de l'activité et sont purement organiques : entre les impressions de l'homme en tant qu'homme, et celles de l'animal ou de l'homme en tant qu'animal Si on voulait figurer cela graphiquement, on devrait établir entre les unes et les autres la relation qui existe entre deux parallèles.

Lorsqu'on perd la conscience de la diversité d'origine, lorsque les deux parallèles sont considérées comme une ligne unique, et leur réunion qui est à l'infini, comme une réunion dans le fini, toute intelligence du fait de l'activité est impossible : car on arrive à nier le point même de départ fourni par l'observation interne à notre recherche : que l'impression n'est pas l'expression ; que le fait naturel n'est pas l'activité ; que la matière n'est pas la forme. Faits organiques et faits spirituels-organiques deviennent tout un ; et entre le plaisir de l'art ou d'une bonne action, et celui de respirer l'air frais à pleins poumons ou de la digestion facile, on ne trouve aucune différence substantielle.

Sentiments de valeur et d'antivaleur : objectifs, désintéressés, d'approbation.

Les sentiments organiques, en tant qu'ils accompagnent l'activité spirituelle, sont appelés *valeurs* ou *sentiments de valeur*. Et puisqu'ils sont des sentiments de plaisir, s'ils accompagnent le libre déploiement de l'activité spirituelle, et de déplaisir, si cette activité ne réussit pas à se déployer librement, est arrêtée, empêchée, interrompue, les *valeurs* ont en face d'eux l'*antivaleur*. L'antivaleur n'est pas simplement l'*absence de valeur* : une pierre qui tombe ou un muscle qui se contracte n'a pas de *valeur*, c'est une *non-valeur*, mais non une *antivaleur*. Pour qu'on ait *antivaleur*, il faut qu'activité et passivité entrent en lutte sans que l'une vainque l'autre : d'où la contradiction, et le *déplaisir de la contradiction*, qui est l'*antivaleur*.

On trouve souvent chez les psychologues modernes une classe de *sentiments objectifs*. La classe n'est pas nouvelle et répond à celle bien connue des *sentiments désintéressés*, distincts des intéressés, ou à la différence entre *approbation* et *plaisir pur et simple* (*Gefallen* et *Vergnügen* des Allemands). Or des plaisirs qui sont *objectifs*, c'est-à-dire non purement organiques ; *désintéressés*, c'est-à-dire n'intéressant pas simplement l'organisme ; qui impliquent une *approbation* ; ne sont pas autre chose que les faits spirituels organiques, les faits organiques concomitants de l'activité humaine, les *valeurs*.

De même la question plusieurs fois soulevée, et qui a semblé de vie ou de mort pour la science esthétique, « si le sentiment, le plaisir, précède ou suit, est cause ou effet du fait esthétique » (et en général, du fait spirituel), ne peut se résoudre qu'en reconnaissant que le sentiment de plaisir peut apparaître et précédé et isolé de la conscience de l'activité humaine ; mais que la conscience de l'activité ne peut être isolée du sentiment de plaisir.

Projection erronée des distinctions de valeur dans la psychologie. Les catégories psychologiques.

Tombent aussi, une fois établie la relation ci-dessus exposée entre plaisir et activité, les recherches sur la nature des sentiments spirituels (esthétiques, moraux, intellectuels, économiques). La recherche dans ce cas ne peut porter sur le substantif, mais sur l'adjectif, c'est-à dire sur la nature et les moments de

l'idéalité et de la spiritualité. Cette nature explique comment le sentiment apparaît dans certains cas *esthétique* ou *moral*, *intellectuel* ou *économique* : mais la nature du sentiment n'expliquera jamais l'esthéticité, l'intellectualité, la moralité, et ainsi de suite.

Une observation fort importante, et que nous ne voulons pas manquer de mentionner en passant, peut être faite à propos de la coloration variée des sentiments organiques dans leur concomitance avec les activités de l'homme. Si dans la psychologie la distinction d'un triple fait psychologique, *représentatif*, *sentimental* et *appétitif*, a poussé de si fortes racines, c'est parce qu'on a projeté dans le fait psychique unique, indistinct et indistinguable les distinctions qui sont propres à l'activité humaine. Le fait psychique n'est pas *représentatif* ou *volitif*, théorique ou pratique ; mais c'est un *sentiment*, dans lequel ces deux faits restent enveloppés et inexpliqués, et. sans l'intervention de l'activité spirituelle, inexplicables. Il est inutile de déclamer contre les *facultés de l'âme* si c'est pour se replonger dans cette mythologie en imaginant des catégories psychiques distinctes. Seule l'activité humaine a des *distinctions*, qui ne sont pas des *facultés* isolées, mais des moments et des degrés, génétiquement connexes, d'une activité unique.

Le *beau* comme la valeur de l'expression, ou l'expression *sans-plus*.

Les valeurs et antivaleurs esthétiques, intellectuelles, éthiques et économiques, ont diverses dénominations dans le langage courant : *beau, vrai, bon, utile, convenable, juste, exact ;* et *laid, faux, inutile, pernicieux, messéant, injuste, inexact*, et ainsi de suite. Dans le langage courant ces dénominations sont transportées continuellement d'un ordre de faits à l'autre, et réciproquement. *Beau*, par exemple se trouve employé non seulement pour une expression réussie, mais pour une vérité scientifique, une action morale, une action utilemement dirigée et même le simple plaisir organique : c'est pourquoi on parle d'un *beau intellectuel*, d'un *beau moral*, d'un *beau sensible*. A courir après ces emplois extrêmement variés, bien des philosophes et beaucoup d'esthéticiens en particulier, ont perdu la tête, entrant dans un labyrinthe verbal, impraticable et inex-

tricable. Nous avons évité jusqu'à présent avec soin de nous servir du mot *beau* pour désigner l'expression réussie. Mais après toutes les explications qui précèdent, tout danger de malentendu étant désormais écarté, et puisqu'on ne peut d'autre part méconnaître que la tendance prédominante, aussi bien dans le commun usage que dans celui de la philosophie, est de restreindre le sens du mot *beau* à la *valeur esthétique*, nous pouvons définir la *beauté* comme l'*expression réussie*, ou mieux, comme l'expression *sans plus*, car l'expression, quand elle n'est pas réussie, n'est point expression.

Le laid, et éléments beauté qui constituent.

Et le laid, c'est l'expression manquée. Aux œuvres manquées on peut appliquer le paradoxe : que le beau nous présente une *unité* de beauté et le laid une *multiplicité*. C'est pour cela que, ordinairement, devant les œuvres esthétiques plus ou moins manquées, on parle de leurs *qualités*, c'est-à-dire de leurs *belles parties ;* au contraire les œuvres parfaites n'ont pas de *belles parties* ; on n'arrive pas à en énumérer les qualités ; elles forment un tout, elles ont *une seule qualité*, sont une fusion complète ; la vie circule dans tout l'organisme et n'est pas retirée dans telle ou telle partie.

Les qualités des œuvres manquées peuvent être de divers degré, même très grandes. Et alors que le beau ne présente pas de *degrés*, car on ne peut concevoir un *plus* beau, un *plus* expressif, un adéquat *plus* adéquat ; le laid, au contraire, en présente et de tels qu'ils vont du légèrement laid (ou presque beau) au grandement laid. Mais si le laid était *complet*, c'est-à-dire s'il y manquait tous les éléments de beauté, alors, *ipso facto*, il cesserait d'être laid, en même temps que cesserait la contradiction où réside sa raison d'être. L'antivaleur deviendrait l'absence de la valeur, la non-valeur : l'activité céderait la place à la passivité complète, avec laquelle l'activité n'est en guerre que quand effectivement il y a guerre.

Et, puisque la conscience distinctive du beau et du laid se base sur les contrastes et les contradictions sur lesquels roule l'activité esthétique ou sur leur possibilité, il est évident que cette conscience s'atténue, jusqu'à se dissiper complètement, à

mesure qu'on descend des cas plus compliqués aux plus simples et aux très simples d'expression. De là vient l'illusion qu'il y a des expressions ni belles ni laides, lorsqu'on considère comme indifférentes celles qui s'obtiennent sans effort sensible et se présentent comme faciles et naturelles.

Sentiments esthétiques propres, et sentiments concomitants et accidentels.

A ces définitions maintenant faciles se réduit tout le mystère du *beau* et du *laid*. Si quelqu'un objecte qu'il y a des expressions esthétiques parfaites devant lesquelles on n'éprouve pas de plaisir, et d'autres, peut-être même manquées, devant lesquels nous éprouvons un plaisir très vif, il faut lui recommander de bien faire attention, dans le fait esthétique, à cela seul qui est plaisir esthétique. Ce plaisir se trouve quelquefois renforcé de plaisirs provenant de faits étrangers, qui ne se trouvent qu'accidentellement joints avec le premier. Pour avoir un exemple de plaisir purement artistique, qu'on pense au poète ou à tout autre artiste au moment où il *voit* (par intuition) pour la première fois son œuvre, où ses impressions prennent corps et où son visage rayonne de la divine joie du créateur. Pour avoir des exemples de plaisirs mixtes, qu'on pense à celui de se rendre au théâtre après une journée de travail pour assister à une comédie : quand le plaisir du repos et du divertissement s'accompagne à un instant de vrai plaisir esthétique pris dans l'art du poète comique et des acteurs : ou au cas même de l'artiste qui, son travail achevé, le contemple avec complaisance, et éprouve à côté de la joie esthétique, celle bien différente de l'amour-propre satisfait, ou des profits économiques que son œuvre va lui valoir.

Critique des *sentiments apparents.*

Dans l'esthétique moderne on a formé une catégorie de sentiments esthétiques apparents, qui n'ont rien à voir avec les sentiments esthétiques de plaisir naissant de la forme, c'est-à-dire de l'œuvre d'art, et naissent au contraire du *contenu* des œuvres d'art. « Les représentations artistiques, a-t-on observé, éveillent plaisir et douleur dans leurs gradations et leurs variétés infinies ; on palpite d'anxiété, on jouit, on craint, on pleure, on rit, on veut, avec les personnages d'un drame ou d'un roman, avec les figures d'un tableau et avec les mélodies d'une musi-

que. Seulement ces sentiments ne sont pas ceux qu'éveillerait le fait réel hors de l'art ; c'est-à-dire sont les mêmes comme qualité, mais quantitativement en sont une atténuation. Le plaisir et la douleur esthétiques *apparents* sont légers, peu profonds, mobiles ». Nous n'avons pas à traiter de ces *sentiments apparents*, parce que jusqu'à présent nous n'avons pas parlé d'autre chose. Des sentiments qui deviennent *apparents* ou *visibles*, qu'est-ce autre chose que des sentiments *objectivés*, objets *d'intuition*, *exprimés ?* Il est naturel qu'ils ne nous apportent pas un trouble, une agitation passionnelle comme ceux de la vie réelle, parce que ceux-là étaient matière, et ceux-ci sont forme et activité : ceux-là *sentiments* vrais et propres, ceux-ci *intuitions* et *expressions*. Sous la catégorie des *sentiments apparents* il n'y a rien autre, donc, qu'une tautologie. Et le mieux qu'on puisse faire est, ce semble, de passer sur eux un beau trait de plume.

XI

Critique de l'hédonisme esthétique.

De même que nous sommes adversaires de l'*hédonisme* en général, c'est-à-dire de cette théorie qui, se basant sur le côté de plaisir et de douleur qui accompagne l'activité spirituelle, confond contenant et contenu et ne reconnait pas d'activité spirituelle mais seulement des impressions organiques de plaisir et de douleur : de même, nous sommes adversaires de l'hédonisme particulier *esthétique*, qui considère, sinon toutes les autres activités, au moins l'activité esthétique comme un simple fait de sentiment et confond l'*agréable de l'expression*, qui est le *beau*, avec l'*agréable* pur et simple.

Critique du beau comme agréable des sens supérieurs

La théorie hédonistico-esthétique a pris diverses formes. Une des plus anciennes conçoit le beau comme l'agréable de la *vue* et de l'*ouïe*, c'est-à-dire de ce qu'on nomme les *sens supérieurs*. Au début de l'analyse des faits esthétiques, il était difficile d'éviter l'erreur de croire qu'un tableau ou une musique sont des impressions de la vue ou de l'ouïe. Ce qui est certain, c'est que l'aveugle ne voit pas le tableau, et que le sourd n'entend pas la musique ! Montrer, comme nous l'avons montré, que le fait esthétique ne dépend pas de la nature des impressions, mais que toutes les impressions sensibles peuvent être élevées à la dignité d'expression esthétique et qu'aucune ne doit l'être de toute nécessité : c'est là une idée qui se présente seulement après qu'on a tenté toutes les autres issues. Mais celui qui imagine que le fait esthétique est un plaisir des yeux ou de l'ouïe n'a ensuite aucune ligne de défense contre celui qui, en poursuivant logiquement, identifie le beau avec l'agréable en général, et enferme dans l'esthétique la *culinaire* ou, comme le font certains positivistes, le *beau viscéral*.

Une autre forme de l'hédonisme esthétique est la théorie du *jeu*. Le concept du jeu a aidé parfois à reconnaître le caractère actif du fait expressif : l'homme — a-t-on dit — n'est vraiment homme que quand il commence à jouer : c'est-à-dire quand il se soustrait à la causalité naturelle, en opérant spirituellement ; et le premier jeu de l'homme est l'art. Mais le mot *jeu* signifiant aussi ce plaisir qui naît de la décharge provoquée de l'énergie exubérante de l'organisme, la conséquence de la théorie du jeu a été qu'on a appelé fait esthétique quelque jeu que ce soit, et qu'on a appelé jeu le fait esthétique en tant qu'avec lui *aussi* on peut jouer. Lui aussi peut entrer dans le jeu, comme la science, et toute autre chose. Il n'y a que la moralité qui ne puisse être provoquée par l'intention de jouer!

Critique de la théorie du *jeu*.

Et il y a des gens enfin qui ont tenté de déduire le plaisir de l'art du retentissement du plaisir des organes sexuels ! Et des esthéticiens modernes placent volontiers la genèse du fait esthétique dans le plaisir de *vaincre*, de *triompher*, ou, comme un autre ajoute, dans le plaisir du mâle qui veut conquérir la femelle. Théorie qu'on assaisonne de toute une érudition d'anecdotes, sûres, Dieu sait comme ! sur les mœurs des peuples sauvages : mais qui n'auraient pas besoin de ce renfort, car des poètes qui se parent de leurs poésies comme des coqs qui redressent la crête ou des dindons qui font la roue, on en rencontre dans la vie ordinaire, et fréquemment. Seulement ceux qui font cela, en tant qu'ils le font, ne sont pas poètes, mais bien de pauvres diables de coqs ou de dindons ; et la conquête de la femme n'a point de valeur pour expliquer le fait de l'art. Il serait aussi juste de définir l'art un fait *économique*, parce qu'il y a eu des poètes auliques ou stipendiés, et qu'il y a des poètes qui vivent de leurs vers ou du moins s'en aident pour gagner leur vie. Cela n'a pas manqué de faire quelques zélés néophytes du *matérialisme historique*.

Critique des théories de la *sexualité* et du *triomphe*.

Un autre courant, moins grossier, considère l'esthétique comme la science du *sympathique*, de ce avec quoi nous sympathisons, qui nous attire, nous réjouit, réveille en nous plaisir et admiration. Mais le *sympathique* est l'*image* ou *représenta-*

Critique de l'esthétique du *sympathique* Ce qu'y signifient contenu et forme.

tion de *ce qui plait*. Et comme tel, c'est un fait complexe, résultant d'un élément constant qui est l'élément esthétique de la représentation et de l'expression, et d'un élément variable qui est le plaisir organique dans ses apparitions infinies, y compris le plaisir naissant des différentes classes de *valeurs*.

Dans le langage vulgaire il y a parfois comme une répugnance à appeler *beau* l'*expressif* qui n'est pas l'*expression* du *sympathique*. De là les oppositions continuelles entre le point de vue de l'esthéticien et du critique d'art et celui de la personne vulgaire, qui ne réussit pas à se persuader que l'*image* de la *douleur* ou de la *turpitude* soit belle, ou au moins qu'elle soit belle au même titre que celle de l'*agréable* et du *bon*.

L'opposition pourrait se résoudre dans la distinction de deux sciences diverses — la science de l'expression et la science du sympathique — si le sympathique pouvait former l'objet d'une science spéciale ; c'est-à-dire s'il n'était pas comme on l'a montré, un fait complexe. Si on y fait prévaloir le fait expressif, on entre dans l'Esthétique de l'expression ; si c'est le contenu agréable, on retombe dans l'étude de faits essentiellement organiques, pour si complexes qu'ils puissent se présenter. Dans l'Esthétique du sympathique il y a à trouver aussi l'origine du rapport de *contenu* et *forme*, conçu comme la *somme de deux valeurs*.

[H]édonisme esthétique et moralisme.

Le fait de l'art, dans toutes les doctrines que nous venons de mentionner est accepté comme purement hédonistique. Mais il ne peut rester tel qu'à condition de s'unir avec un hédonisme philosophique total et non partiel, avec un hédonisme qui n'admette aucune forme de valeur spirituelle. A peine ce concept hédonistique de l'art sera-t-il accueilli par des philosophes qui admettent une ou plusieurs valeurs spirituelles, valeurs de pensée ou valeur aussi de moralité ou d'utilité, qu'on verra surgir la question : que doit-on faire de l'art ? à quel usage doit-on l'employer ? faut-il laisser libre cours à ses plaisirs ? et, si oui, dans quelle mesure ? La question de la *fin de l'art*, qui dans l'esthétique de l'expression serait une contradiction dans les termes, apparaît ici absolument logique.

La négation goriste, et justificat pédagogiq de l'art.

Or il est évident que d'une telle question, les prémisses posées, on ne peut donner que deux solutions. La première tout à fait négative : l'art est inutile, nuisible, c'est une ivresse des sens, il faut le chasser au loin, de toutes les forces de l'âme humaine où il jette la perturbation. C'est là la solution que nous appellerons *rigoriste* ou *ascétique*, et qui apparaît quelquefois, bien que peu fréquemment, dans l'histoire des idées. L'autre est positive : on doit admettre l'art en tant qu'il concourt à la fin de la morale : en tant qu'il aide par un plaisir innocent l'œuvre de ceux qui nous mènent vers le vrai et le bon : en tant qu'il répand une suave liqueur sur les bords du vase du savoir et de la moralité. Cette seconde solution, nous l'appellerons *pédagogique* ou *utilitaire-morale*.

Il est bon d'observer qu'il serait erroné de diviser cette théorie en *intellectuelle* et *utilitaire morale*, selon qu'on assigne à l'art la fin de mener au vrai ou au bien pratique. Le devoir d'*instruire* imposé à l'art, justement parce que c'est une fin que l'on cherche et recommande, n'est plus un fait théorique, mais un fait théorique devenu matière d'action pratique : non *intellectualisme* donc, mais *pédagogisme* et *praticisme*. Il serait exact, par contre, de subdiviser la théorie morale en *utilitaire* et *morale*, selon que les philosophes qui la soutiennent admettent seulement l'utile individuel, ou encore la moralité et le devoir.

Enoncer ces théories, c'est, au point où nous sommes parvenus, les réfuter. Dans la théorie pédagogique de l'art on retrouve encore une autre des causes pour lesquelles on a réclamé que le contenu de l'art fût *choisi*, en vue de certains effets pratiques.

Critique de beauté pur

Contre l'esthétique hédonistique et contre la pédagogie on a souvent élevé la thèse que l'art consiste dans la *beauté pure*, thèse à laquelle les artistes font écho volontiers : « Dans la *pure beauté* le ciel place toute notre joie, et le Vers est tout ! » Si on veut entendre par là que l'art ne doit être confondu ni avec la délectation sensuelle organique, ni avec l'utilitarisme et le moralisme pratiques, on permettra, dans ce cas, à notre esthétique de se parer, elle aussi, du titre d'*Esthétique de la*

beauté pure. Mais si par beauté pure on entend, au contraire, comme on l'a fait souvent, un je ne sais quoi de mystique et de transcendant, inconnu à notre pauvre monde humain, quelque chose qui serait spirituel et béatifiant, mais non *expressif*, nous devons répondre que, tout en applaudissant au concept d'une beauté, *pure* de tout ce *qui n'est pas la forme spirituelle de l'expression*, nous ne saurions concevoir une beauté *pure* et *purifiée* même de l'*expression* ; c'est-à-dire privée d'elle-même !



XII

L'esthétique du sympathique — animée et secondée en cela fort souvent par la capricieuse esthétique métaphysique et *mystique*, et par l'aveugle traditionalisme qui fait supposer un lien intime entre des choses qui se trouvent par hasard traitées ensemble par les mêmes auteurs et dans les mêmes livres — a introduit et rendu familiers, dans les traités d'esthétique, une longue série de concepts, dont nous devons dire quelque chose pour justifier la résolution avec laquelle nous les *expulsons* de la nôtre.

Les concep pseudo esth tiques, et l'e thétique *sympathiqu*

Ce sont les concepts du *tragique*, *comique*, *sublime*, *pathétique*, *émouvant*, *triste*. *ridicule*, *mélancolique*, *tragi-comique*, *humoristique*, *majestueux*, *digne*, *imposant*, *bienséant*, *gracieux*, *attrayant*, *piquant*, *coquet*, *idyllique*, *élégiaque*, *allègre*, *violent*, *naïf*, *cruel*, *honteux*, *dégoûtant*, *répugnant*, et chacun peut allonger la liste.

Cette esthétique se mettant à considérer comme son objet propre le *sympathique*, il était naturel qu'elle ne négligeât aucune des variétés du sympathique, aucune des combinaisons par lesquelles du sympathique on arrive jusqu'à l'antipathique. Le contenu *sympathique* était pour elle le *beau* ; l'*antipathique*, le *laid* ; ces variétés constituaient les gradations qui allaient du *beau* au *laid*.

Critique de théorie *laid dans l'* et du *laid* s *monté*.

Une fois définies et énumérées tant bien que mal les principales de ces gradations et nuances, cette esthétique se proposait le problème de la place à accorder au *laid dans l'art* : problème qui pour nous n'a pas de sens, puisque nous ne connaissons d'autre *laid* que l'*antiesthétique* et *inexpressif* ; et celui-ci ne peut trouver place dans le fait esthétique dont il est le contraire

et l'antithèse. Mais pour l'esthétique du sympathique, il s'agissait de concilier son idée fausse et tronquée de l'art, réduite à la représentation de l'agréable, avec l'art effectif qui s'étend dans un champ autrement vaste. D'où la tentative artificieuse d'établir quels sont les cas du *laid* antipathique qu'on peut admettre dans la représentation artistique, et pourquoi, et de quelle manière.

La réponse était que le laid est admissible quand il est *surmontable* : un laid insurmontable, comme le *dégoûtant* et le *répugnant*, doit être exclu purement et simplement ; et que le laid qu'on admet doit contribuer à rehausser l'effet du beau (sympathique) en produisant une série d'oppositions par lesquels l'agréable soit rendu plus efficace et plus réjouissant. C'est en effet une observation commune que le plaisir est plus vivement senti quand il est précédé de l'abstinence ou de la souffrance. Le laid dans l'art était considéré comme mis au service du beau.

En même temps que tombe la théorie générale du sympathique tombe aussi cette théorie spéciale de raffinement hédonistique qu'on a coutume d'appeler pompeusement théorie du *laid surmonté*, et restent par suite exclues de l'Esthétique, l'énumération et l'analyse des concepts cités plus haut. L'Esthétique n'a rien à faire ni avec le sympathique ni avec l'antipathique ni avec leurs variétés, mais avec le seul élément spirituel de la représentation.

Éclaircissements touchant [illegible]

Pourtant la large place que, comme nous l'avons dit, ces concepts ont jusqu'à présent occupée dans les livres des esthéticiens rend opportuns quelques éclaircissements encore sur leur nature. Le sympathique est la représentation de l'agréable, et ses variétés se réfèrent aux variétés de l'agréable et du désagréable, c'est-à-dire du sentiment. Le comique, le sublime, le tragique, l'humoristique, le gracieux, etc., sont donc des processus psychologiques, c'est-à-dire des séries déterminées de faits de plaisir et de déplaisir, soit d'origine purement organique, soit d'origine spirituelle-organique. Leur mode de traitement est le descriptif : « Supposons l'organisme dans la situa-

tion *a*, survient la nouvelle situation *b*, on a la troisième situation *c* ». C'est pourquoi on les a appelés aussi *sentiments mixtes*. A titre de simple exemple, nous indiquerons la solution qui, parmi toutes celles qu'on a imaginées, nous semble la plus plausible du *comique*.

Un exemple : *comique*.

Pour que le comique se produise il est nécessaire que l'on se place dans la disposition d'un contemplateur qui attend et prévoit une perception donnée. En écoutant un récit qui nous décrit le dessein superbe et héroïque d'un personnage déterminé, nous devons par l'imagination anticiper la venue d'une action superbe et héroïque et nous préparer à l'accueillir, en tendant nos forces psychiques. Mais, tout à coup, au lieu de l'action superbe et héroïque, que le ton et le début du récit nous annonçaient, par une volte-face imprévue, l'action qui survient est au contraire petite, sotte, mesquine, bien au-dessous de l'attente. Nous nous sommes trompés, et la reconnaissance de notre erreur ne peut ne pas être accompagnée d'un instant de déplaisir. Mais cet instant de déplaisir est vite surmonté par le moment suivant, dans lequel nous pouvons rejeter toute l'attention préparée, nous débarrasser de la provision de force psychique accumulée et désormais superflue, nous sentir légers et sains : ce qui est le plaisir du comique, avec son équivalent physiologique, le rire. Si le fait déplaisant survenu nous frappait vivement dans nos intérêts, le plaisir ne naîtrait pas, le rire serait tout de suite étouffé, la force psychique serait tendue et surtendue par d'autres perceptions plus graves. Mais lorsque ces perceptions plus graves ne se produisent pas, lorsque tout le mal se réduit à une petite erreur dans nos prévisions, ce léger déplaisir est amplement compensé par le sentiment qui succède, de notre richesse organique. Dans une telle explication (que d'ailleurs nous n'entendons rapporter qu'en manière d'hypothèse et d'exemple, tout prêts à en accepter une meilleure si d'autres savent la proposer), on retrouve justifiées et corrigées les diverses tentatives qu'on a faites depuis l'antiquité pour entendre le comique. Et on comprend comment

Platon dans le Philèbe, et plus explicitement Aristote, considéraient le comique comme un laid *sans douleur*; et Hobbes plaçait le plaisir du comique dans le sentiment de notre *supériorité* [illegible]; Kant dans *la résolution d'une tension*, d'autres dans un *contraste* et une antithèse entre le grand et le petit, [illegible] et le [illegible], dans le *mariage* non réussi de deux représentations, et ainsi de suite. On expliqua aussi comment le rire [illegible] de l'homme et comment [illegible] comme des [illegible] et des [illegible] [illegible].

[illegible]

affections, passions). On voit ici la raison intime pour laquelle la psychologie se trouve exclue du nombre des sciences philosophiques, et rattachée aux sciences naturelles. Comme les sciences naturelles, elle n'est pas soumise à la qualité, mais à la quantité : le sentiment organique n'a ni catégories ni distinctions ; il varie d'intensité, non de qualité ; et la psychologie étudie les groupements réels ou possibles des faits organiques d'intensité variée, et les définit d'une façon approximative. Et par là aussi dans toutes ses définitions il y a quelque chose qui n'arrive pas à contenter pleinement, car elles ne peuvent jamais atteindre la rigueur philosophique. Pour revenir à l'exemple du *comique*, on sait qu'il a été observé que toutes les définitions du comique sont elles-mêmes *comiques*, et provoquent ce sentiment qu'elles voudraient analyser. Comme dans les sciences naturelles, il entre dans les définitions psychologiques quelque chose d'arbitraire et de conventionnel : leurs formules verbales découpent avec netteté des morceaux de la réalité, qui en réalité sont joints à tout le reste par des nuances continues et très fines. Elles peuvent présenter quelque commodité pour des raisons d'orientation et pour s'entendre dans la conversation ordinaire des hommes ; mais elles sont inaptes à donner la pleine appréhension de la réalité. — Nous ne développerons pas davantage ces considérations ; qu'il nous suffise d'avoir indiqué que l'étude des faits psychologiques, quelle qu'elle soit, est étrangère à l'esthétique non seulement par la différence du contenu mais aussi par la différence de la méthode.

XIII

Le côté psychophysique du fait esthétique.

Ces impressions, les faits organiques, constituant l'envers psychique de l'activité expressive ou esthétique, et le plaisir spirituel qu'on appelle *esthétique* ou du *beau*, ont à leur tour un envers, une enveloppe qu'on peut appeler *psychophysique*, et qui consiste en phénomènes physiques tels que sons, tons, mouvements, combinaisons de couleurs et de lignes, etc.

Expression au sens esthétique et expression au sens naturaliste.

Il est important de mettre en relief que, comme l'existence du côté psychique ou hédonistique dans toute activité spirituelle a donné lieu à la confusion de l'activité esthétique avec le plaisir organique, de même l'existence de ce côté psychophysique a donné lieu à la confusion entre l'*expression esthétique* et l'*expression au sens naturaliste* : c'est-à-dire entre un fait spirituel et un autre mécanique et passif. Dans le langage commun on appelle expression aussi bien les paroles du poète, les notes du compositeur, les figures du peintre, que la rougeur des joues qui accompagne le sentiment de honte, la pâleur qui accompagne la peur, les grincements de dents propres à une colère violente, l'éclat des yeux et certains mouvements des muscles de la bouche qui accompagnent l'allégresse. On dit aussi qu'un certain degré de chaleur est l'*expression* de la fièvre, que la dépression du baromètre est l'*expression* de la pluie ; et même que l'élévation du change *exprime* le discrédit du papier-monnaie d'un Etat, et le mécontentement social l'approche d'une révolution. Et penseurs et écrivains mal avisés, se laissant entraîner par l'usage de la langue, ont mis en faisceau ces faits disparates, avec quels résultats scientifiques, il est facile de l'imaginer. Mais en vérité, entre un homme *en proie à la colère* avec toutes les manifestations naturelles de

ce sentiment, et un autre qui *exprime esthétiquement* la colère ; entre l'aspect, les cris et les contorsions de celui qui *est déchiré* par la douleur de la perte d'une personne chère, et le même qui dans un autre moment *retrace avec la parole ou le chant* son tourment ; entre la *grimace* de la commotion organique et le *geste* de l'acteur, il y a un abîme. Le livre de Darwin sur l'*expression des sentiments dans l'homme et dans les animaux* n'appartient pas à l'esthétique. L'esthétique, science de l'expression spirituelle, n'a rien de commun avec une *semiotique*, médicale, météorologique, politique, physionomique ou chiromantique.

A l'expression (au sens naturaliste) manque simplement l'*expression* (au sens spirituel), et par suite le sentiment concocomitant du plaisir de la beauté. Elle consiste en impressions organiques et en faits physiques. Le processus complet de la production esthétique a au contraire quatre *stades*, le fait esthétique a quatre *côtés*, qui sont : *a*, impression ; *b*, expression et synthèse spirituelle esthétique ; *c*, envers psychique de l'expression (plaisir esthétique) ; *d*, envers physique de l'organisme psychique (sons, tons, mouvements, combinaisons de couleurs et de lignes, etc.). Chacun voit que le point capital est dans ce *b*, qui manque a la pure *manifestation naturelle* dite, métaphoriquement, elle aussi *expression*.

Ces quatre stades parcourus, le processus expressif est épuisé; sauf à recommencer avec de nouvelles impressions, une nouvelle synthèse esthétique, et les accompagnements ordinaires.

La reproduction des expressions : la mémoire.

Si maintenant un autre agent n'intervenait pas, l'homme produirait intuitions et expressions, pour les perdre aussitôt après, et passer sans cesse à de nouvelles expressions, comme une feuille, le jouet du vent, emportée dans les plus capricieux tourbillons. La vie spirituelle serait discontinue et fragmentaire, et par là très pauvre ; sa richesse étant fondée au contraire sur la continuité, sur la capitalisation, sur son propre accroissement. La continuité est obtenue par ce fait que les expressions ou intuitions, une fois produites, peuvent se conserver et se reproduire.

La reproduction des expressions est ce qu'on appelle la *mémoire*. Sans expressions ou représentations la mémoire n'a pas de raison d'être ; de quoi donc en effet serait-elle mémoire? non pas certes des impressions qui, comme nous le savons, sont un flux perpétuel et indistinct, et par suite irrévoqué et irrévocable : l'animal, en tant qu'animal, n'a pas vraiment de mémoire, mais des habitudes, c'est-à-dire des impressions. Mais sans organisme psychique, sans le fait des impressions, on n'aurait pas non plus de mémoire. La mémoire est un fait complexe qu'on peut concevoir comme l'association organique des produits spirituels, fondée sur les traces ou habitudes organiques que ces produits laissent derrière eux. La vie théorique consiste toute en impressions, produits spirituels, souvenirs ou reproduction de ces produits et productions de nouveaux faits spirituels.

Les auxiliaires physiques de la mémoire.

Ce n'est pas ici le lieu de célébrer les fastes de la mémoire et d'exposer la grandeur de sa puissance et l'abondance d'images variées qu'elle a coutume de contenir à sa manière. Il nous importe plutôt ici d'en mettre en relief les insuffisances : les altérations qu'elle commet souvent en faisant ainsi prendre pour les expressions nouvelles de nouvelles impressions la reproduction des anciennes, les oublis totaux ou partiels d'expressions, qui ne reviennent plus, ou reviennent mutilées et presque réabsorbées dans le flux des impressions dont elles avaient émergé et s'étaient distinguées.

Est-il possible d'obvier à ces faiblesses de la mémoire ? Peut-il y avoir des faits qui viennent à son secours et lui servent d'auxiliaire et de stimulant ?

Sans doute ; et voici comment. Les faits, appelons-les *psychophysiques*, qui accompagnent l'expression spirituelle, peuvent être réveillés dans l'organisme par des stimulants physiques déterminés. Ceux-ci reproduits, il en découle comme conséquence, toutes les autres conditions restant inaltérées), que l'expression ou intuition esthétique déjà produite se reproduit.

Le processus de la *reproduction* adviendra dans l'ordre suivant : *e*, stimulant physique ; *d*, fait psychophysique (sons,

tons, mouvements mimiques, combinaisons de lignes et de couleurs, etc.) ; *b*, synthèse esthétique ; *c*, reflet psychique (plaisir esthétique).

Et qu'est-ce autre chose sinon des *stimulants physiques de la reproduction* (le stade *c*), que cette série de mots qu'on appelle *poésies, proses, poèmes, nouvelles, romans, tragédies, comédies,* et ces séries de sons qu'on nomme *compositions musicales*, et ces combinaisons de lignes et de couleurs qu'on nomme *tableaux, statues, architectures ?* L'énergie naturelle de la mémoire et le secours de ces faits physiques bien choisis rendent possibles la conservation et la reproduction des intuitions souvent laborieusement produites par nous et par les autres. Que l'organisme physiologique s'épuise et avec lui la mémoire ; que les monuments de l'art soient détruits ; et voilà toute la richesse esthétique, fruit des fatigues de nombreuses générations, qui diminue rapidement ou disparaît.

Le *beau physique.*

Les monuments de l'art, les stimulants de la reproduction esthétique sont appelés les *choses belles*, le *beau physique*. Ces unions de mots sont un paradoxe verbal ; le beau n'appartient pas aux *choses*, ce n'est pas un *fait physique* ; il appartient à l'activité de l'homme, à l'énergie spirituelle. Mais on voit clairement désormais par quels passages et par quelles abréviations les choses et les faits physiques, qui aident à la reproduction du beau, finissent par être appelés, elliptiquement, *choses belles* et *beau physique*. Et à présent que nous l'avons expliquée nous ferons usage de cette ellipse, nous aussi, sans scrupules.

Contenu et f[orme] : autre sen[s]

L'intervention du beau physique sert à nous expliquer encore un autre sens des mots *contenu* et *forme* dans l'usage des esthéticiens. Quelques-uns appellent *contenu* l'expression ou fait interne (qui pour nous est déjà *forme*), et *forme* par contre le marbre, les couleurs, le rythme, les sons (qui pour nous ne sont *plus* forme) : et ils considèrent le fait physique comme la forme qui peut s'ajouter ou non au *contenu*. Elle sert encore à nous expliquer une autre possibilité de ce qu'on appelle *laid esthétique*. Celui qui n'a rien de précis à exprimer peut essayer

de cacher le vide intérieur sous un déluge de paroles, par le vers sonore, par une peinture qui éblouisse le regard, ou en assemblant de grandes machines architectoniques, qui frappent et étourdissent, mais ne disent rien. Le laid est ici l'arbitraire, le charlatanesque.

Le beau naturel et le beau artificiel.

On a coutume de distinguer dans le beau physique le *beau naturel* et le *beau artificiel*. Nous arrivons ainsi en présence d'un des faits qui ont donné le plus de peine aux esthéticiens : le *beau naturel* ou *beau de nature*. Ces mots désignent souvent tout simplement des faits de *plaisir naturel*. Celui qui appelle *belle* une campagne où il respire à pleins poumons, où les tièdes rayons du soleil l'enveloppent et le caressent, ne fait allusion à rien d'esthétique. Mais il est indubitable que d'autres fois l'adjectif *beau*, appliqué à des objets et à des scènes naturellement existantes, a un sens purement esthétique.

On a observé que, pour recevoir une jouissance esthétique des objets naturels, il faut abstraire de leur réalité extrinsèque et historique, et séparer de l'existence la simple apparence ; que, si nous contemplons un paysage en passant la tête entre les jambes de façon à modifier la relation que nous avions habituellement avec lui, le paysage nous apparaît comme un spectacle idéal ; que la nature n'est belle que pour qui la contemple *avec un œil d'artiste* ; que zoologues et botanistes ne connaissent pas les beaux animaux et les belles fleurs ; que le beau naturel se *découvre*, et comme exemples de découvertes on peut citer les points de vue indiqués par les artistes, les hommes de goût et d'imagination, et auxquels se rendent ensuite en pèlerinage voyageurs et excursionnistes, car dans ces cas il se produit comme une suggestion collective ; que sans le concours de l'imagination aucune partie de la nature n'est belle, et que grâce à ce concours, selon les dispositions de l'âme, un même objet ou fait naturel est tantôt expressif, tantôt insignifiant, tantôt d'une expression déterminée, tantôt d'une autre, gai ou triste, sublime ou ridicule, doux ou moqueur ; qu'enfin il n'est point de beauté naturelle à laquelle un artiste ne fît quelque modification. Toutes obser-

vations fort justes : elles confirment pleinement que le beau naturel est un simple *stimulant* de la *reproduction esthétique*, qui présuppose la *production* avenue. Sans les précédentes intuitions esthétiques de l'imagination, la nature n'en peut réveiller aucune. L'homme devant la beauté naturelle est proprement Narcisse à la fontaine.

Elles montrent encore que ce *stimulant* étant *accidentel*, est généralement *imparfait* ou *équivoque*. Le beau de nature est *rare* et *fugitif*, comme le disait bien Leopardi. Chacun rapporte le fait naturel à l'expression qu'il a dans l'esprit. Un artiste est comme ravi devant un riant paysage, et un autre devant une boutique de chiffonnier : un artiste devant un gracieux visage de jeune fille et un autre devant la trogne sordide d'un vieux coquin. Le premier artiste dira, peut-être, que la boutique du chiffonnier et la trogne du vieux coquin sont *dégoûtantes* ; et le second que la riante campagne et le visage de la jeune fille sont *insipides*. Ils pourront discuter à l'infini ; mais ils ne se mettront d'accord qu'une fois munis d'une dose de connaissances esthétiques suffisante pour les rendre capables de reconnaître qu'ils ont raison tous les deux à leur point de vue.

Le beau mixte.

Le beau artificiel, formé par l'homme, est un adjuvant bien plus ductile, plus solide, plus efficace. A côté de ces deux classes, on parle aussi quelquefois chez les esthéticiens d'un beau *mixte*. Mixte de quels éléments ? Justement de *naturel* et *d'artificiel*. Celui qui fixe et extériorise opère avec des données naturelles qu'il ne crée pas, mais combine et transforme. En ce sens, tout produit artificiel est mêlé de nature et d'artifice, et il n'y aurait pas lieu de parler d'un beau mixte comme d'une catégorie spéciale. Mais il arrive que dans certains cas on peut employer, en beaucoup plus grande quantité que dans d'autres, des combinaisons déjà données dans la nature ; comme lorsqu'on dessine un beau jardin, et qu'on réussit à enclore dans ce dessin des groupes d'arbres et des étangs qui se trouvaient déjà sur les lieux. D'autres fois l'extériorisation a ses limites dans l'impossibilité de produire artificiellement certains effets : nous pouvons mêler les matières colorantes, mais non pas

fabriquer une voix puissante ou un visage et une personne qui soient appropriés à tel ou tel personnage d'un drame. Nous devons donc les rechercher parmi les choses naturellement existantes, et les mettre en œuvre quand nous les trouvons. Alors donc qu'on emploie en grand nombre des combinaisons déjà existantes naturellement, et telles que si elles n'existaient pas nous ne saurions les produire artificiellement, on dit que le fait résultant est un *beau mixte*.

Les écritures. Du *beau artificiel* il faut distinguer ces instruments de reproductions appelés *écritures*, tels que les écritures alphabétiques, les notations musicales, les hiéroglyphes, et tous les *pseudo-langages*, du langage des *fleurs* et des *drapeaux* jusqu'au langage (qui était fort en vogue dans la société galante du XVIIIe siècle) des *mouches*. Les écritures ne sont pas des faits physiques qui éveillent directement des impressions répondant aux expressions esthétiques, mais de simples *indications de ce qu'on doit faire pour produire ces faits physiques*. Une série de signes graphiques sert à nous rappeler les mouvements que nous devons faire exécuter par notre appareil vocal pour émettre certains sons déterminés. Qu'ensuite l'exercice nous permette d'entendre les mots sans ouvrir la bouche, et, peut-être, pour quelque musique brève et facile, d'entendre les sons en parcourant de l'œil le papier à musique ; cela ne change rien à la nature des *écritures*, dans leur différence avec le *beau physique direct*. Le livre qui contient la *Divine Comédie*, ou la partition qui contient l'*Aïda*, personne ne les dit *beaux*, comme on le dit par métaphore du morceau de marbre qui contient le *Moïse* de Michel-Ange et du morceau de bois coloré qui contient la *Transfiguration* ; les uns et les autres sont aptes à reproduire les impressions du beau ; mais les premiers par un détour bien plus long et très indirect.

Le beau libre et le non libre. Une autre distinction se trouve encore chez les esthéticiens : la division du beau en *libre* et *non libre*.

Par beautés *non libres* on a entendu ces objets qui doivent servir à un double but, l'un extraesthétique, et l'autre esthétique, de stimulant d'intuitions ; et comme il semble que le pre-

mier but impose des limites et des entraves au second, l'objet beau résultant a été considéré comme beauté non libre.

Comme exemples on cite spécialement les œuvres architectoniques ; c'est pour cela même que l'architecture a été exclue par beaucoup d'esthéticiens du nombre des *beaux-arts*. Un temple doit être avant tout un édifice au service du culte ; une maison doit posséder toutes les pièces que réclament les commodités de la vie, et disposées en vue de ces commodités : on ne peut faire une maison sans cuisine et sans chambre à coucher ; une forteresse doit être une construction capable de résister aux attaques de certaines armées et aux offenses de certains instruments de guerre. L'architecte — dit-on donc — a un champ réduit : il peut *embellir* en quelque façon le temple, la maison, la forteresse ; mais il a les mains liées par la *destination* de ces édifices. Il ne peut de sa vision de beauté extérioriser que cette partie qui ne contrarie pas leurs buts extraesthétiques, mais fondamentaux.

D'autres exemples sont pris à ce qu'on appelle l'*art appliqué à l'industrie*. On peut faire des assiettes, des verres, des couteaux, des fusils, des peignes *beaux* ; mais la beauté, dit-on, ne doit pas *être poussée si loin* que dans l'assiette on ne puisse manger, que dans le verre on ne puisse boire, qu'avec le couteau on ne puisse couper, ni tirer avec le fusil, ni se démêler les cheveux avec le peigne. On peut en dire autant de l'art typographique : un livre doit être beau, mais non pas au point qu'il soit difficile ou impossible de le lire.

Critique [illegible] *beau non* [illegible]*bre.*

A tout cela il faut observer, en premier lieu, que le but extrinsèque, justement parce qu'extrinsèque, n'est pas nécessairement une limite et une entrave à l'autre but de stimulant de la reproduction esthétique. Par suite rien de plus erroné que cette thèse, que l'architecture, par exemple, est par elle-même un art non libre et imparfait parce qu'elle doit obéir aussi à d'autres buts pratiques. Thèse, du reste, que les belles œuvres architectoniques se chargent de démentir par leur présence.

Mais non seulement les deux buts ne sont pas nécessairement en contradiction l'un avec l'autre ; on doit ajouter que l'artiste

a toujours le moyen d'empêcher la contradiction de se former. Et quel est ce moyen ? C'est de prendre pour matière de son intuition et de son extrinsécation esthétique la *destination* justement de l'objet qui sert à un but pratique. Il n'aura pas besoin d'*ajouter rien* à l'objet pour le rendre instrument d'impressions esthétiques : ce second point y sera, si le premier y est parfaitement. Maisons rustiques et palais, églises et casernes, épées et charrues, sont beaux non en tant qu'ils sont *embellis* et *ornés*, mais en tant qu'ils *expriment* leur fin. Le beau d'un vêtement ne consiste pas en autre chose qu'à être le vêtement qui convient à une personne donnée dans des conditions données. Il n'était pas beau le glaive suspendu au flanc du guerrier Renaud par l'amoureuse Armide :

« *Tant orné, qu'il semblait inutile ornement,*
Non d'un vaillant guerrier belliqueux instrument ».

Ou plutôt, il était beau aux yeux d'Armide qui voulait son Renaud ainsi efféminé. Le fait esthétique peut aller d'accord avec le pratique parce que l'expression est *vérité*.

Que maintenant la contemplation esthétique empêche parfois l'usage pratique, on ne peut le nier ; c'est un fait d'expérience commune que certains objets neufs semblent tellement adaptés à leur but et par là si beaux, qu'on éprouve quelque fois comme un scrupule à les maltraiter, en passant de la contemplation à l'usage, qui est aussi l'usure. Ainsi le roi Frédéric Guillaume de Prusse éprouvait de la répugnance à envoyer à la boue et au feu de la guerre ses magnifiques grenadiers, si propres à la guerre, et qui rendirent de si bons services à son fils moins esthète, le grand Frédéric !

A l'explication du beau physique comme simple adjuvant physique pour la reproduction du beau interne, c'est-à-dire des expressions, on pourrait objecter : que l'artiste crée ses expressions en peignant et en ébauchant, en écrivant et en jouant ; et que par là le beau physique, au lieu de suivre, *précède quelquefois* le beau esthétique. Ce serait là une façon fort superficielle de comprendre le procédé de l'artiste, qui ne donne

pas un coup de pinceau sans l'avoir d'abord *vu avec l'imagination* ; et s'il ne l'a pas encore vu, il le donne non pas pour extérioriser son expression (qui n'existe pas encore), mais pour donner un simple point d'appui à la méditation et à la concentration interne. Le point physique d'appui n'est pas le *beau physique*, instrument de reproduction, mais un moyen pédagogique, semblable à la retraite dans la solitude ou à tant d'autres expédients, souvent fort bizarres, dont usent les artistes et les savants et qui varient suivant les différentes idiosyncrasies. Le vieil esthéticien Baumgarten conseillait aux poètes d'aller à cheval, de boire modérément du vin, et — à condition d'être chastes — de regarder de belles femmes !

Conséquences du manque de distinction entre le physique et l'esthétique.

De l'intelligence imparfaite du rapport purement extrinsèque qui existe entre le fait esthétique, c'est-à-dire la vision artistique, d'une part, et le fait physique, c'est-à-dire l'instrument qui sert d'adjuvant pour la reproduction, de l'autre, est née une série d'*aberrations scientifiques*, qu'il importe de mentionner, en en indiquant la critique, qui dérive de ce qu'on a déjà dit.

Critique de l'associationnisme esthétique.

Dans cette intelligence manquée trouve encore un soutien l'*associationnisme esthétique*, qui identifie le fait esthétique avec l'*association de deux images*. Comment a-t-on pu en venir à cette erreur, contre laquelle se rebelle notre conscience esthétique, qui est la conscience d'une *unité parfaite* et non d'une *dualité* ou d'une multiplicité ? Justement parce qu'on a considéré séparément le fait physique et le fait esthétique, comme deux images distinctes qui entrent dans l'esprit tirées l'une par l'autre, l'une la première et l'autre la seconde. Un tableau s'est scindé en l'image du *tableau* et l'image de la *signification* du tableau ; une poésie en l'image des *paroles* et l'image de la *signification* des paroles. Mais les deux images n'existent pas : le fait physique n'entre pas dans l'esprit comme image, mais fait reproduire l'*image* (la seule *image*, qui est le fait esthétique), en tant qu'il stimule aveuglément l'organisme et produit l'impression correspondante à l'expression esthétique déjà produite.

Instructifs au plus haut degré sont les efforts des associationistes pour sortir d'embarras et ressaisir de quelque façon l'unité, que le principe associationiste invoqué a détruite. Quelques-uns soutiennent que l'image réclamée est *inconsciente*. D'autres, laissant là l'inconscient, prétendent qu'elle

est *vague, vaporeuse, confuse*; et ramènent ainsi la *force* du fait esthétique à la *faiblesse* de la mauvaise mémoire. Mais le dilemme est inexorable : ou conserver l'association, en abandonnant l'unité ; ou conserver l'unité, en abandonnant l'association. Il n'y a pas une troisième porte de sortie.

Critique de Physique thétique.

Pour avoir mal analysé ce qu'on appelle *beau naturel*, en le reconnaissant comme un simple *incident* de la *reproduction* esthétique, et pour l'avoir par contre considéré comme quelque chose de *donné en nature*, on en est venu à produire toute cette partie qui dans les traités d'esthétique prend le nom de *Beau dans la nature* ou de *Physique esthétique* : subdivisée, Dieu me pardonne, en *minéralogie, botanique* et *zoologie esthétique*. Nous ne voulons pas nier que de tels traités ne contiennent des observations justes et ne soient quelquefois eux-mêmes des travaux d'art, en tant qu'ils représentent brillamment les fantaisies et les chimères, ou les impressions de leur auteur. Mais nous devons affirmer qu'il est scientifiquement faux de se demander : si le chien est beau, ou si l'ornithorynque est laid ; si le lys est beau, et l'artichaut laid. Bien plus, ici l'erreur est double. La Physique esthétique, d'une part, retombe dans l'équivoque de la théorie des genres artistiques et littéraires, de vouloir déterminer *esthétiquement* les *abstractions* de notre intellect ; et de l'autre, méconnaît, comme nous disions, la vraie formation de ce qu'on nomme beau naturel, formation par laquelle il n'y a même pas de réponse à la demande : si cet animal particulier, cette fleur donnée, cet homme donné est beau ou laid. Ce qui n'est pas produit par l'esprit esthétique ou ne nous y ramène pas, n'est ni beau ni laid. Le processus esthétique dépend de la connexion idéale dans laquelle les objets naturels se trouvent placés.

— de la théorie *la beauté corps humai*

La double erreur peut être illustrée par l'exemple de la question, sur laquelle on a écrit des volumes entiers, de la *Beauté du corps humain*. Nous devons avant tout chasser de l'abstrait vers le concret ceux qui discutent sur ce sujet, en demandant : Qu'entend-on par *corps humain*, celui de l'homme, celui de la femme, ou celui de l'androgyne ? Admettons que la recherche

se divise en les deux recherches distinctes de la beauté virile et de la féminine. Il est vrai qu'il y a des esthéticiens qui se demandent sérieusement si c'est l'homme qui est le plus beau ou la femme (!) et continuons. Beauté masculine ou beauté féminine : mais de quelle race d'hommes, la blanche, la jaune, la noire, en quelque nombre qu'elles soient et de quelque manière qu'on les répartisse ? Admettons qu'on se circonscrive à la blanche, et poursuivons : De quelle subdivision de la race blanche ? Et lorsque nous nous serons restreints au fur et à mesure, à un petit coin du monde *blanc*, par exemple à la beauté italienne, voire même toscane, voire même siennoise, voire même de la Porte Camollia, nous continuerons : Fort bien, mais du corps humain à quel âge ? et dans quelle condition, dans quelle attitude ? du nouveau-né, du bambin, de l'enfant, de l'adolescent, de l'homme à mi-chemin, etc., etc., et de l'homme qui est au repos ou de l'homme qui travaille ou de celui qui est occupé comme la vache de Paul Potter ou le Ganimède de Rembrandt ?

Arrivés ainsi, par voie de réductions successives, à l'individu *omnimodo determinatum* ou mieux à celui qu'on désigne du doigt, il nous sera facile de montrer l'autre erreur en rappelant ce que nous avons dit du fait naturel, qui selon le *point de vue*, selon ce qui s'agite dans l'esprit de l'artiste, est tantôt beau et tantôt laid. Même le golfe de Naples a ses détracteurs, des artistes qui le déclarent *inexpressif*, lui préférant les *noirs sapins*, les *brumes* et les *perpétuels aquilons* des mers septentrionales : qu'on se figure si cette relativité doit se vérifier pour le corps humain, qui est la source des suggestions les plus variées.

Connexe avec la physique esthétique est la question de la *beauté des figures géométriques*. Or, si par figures géométriques on entend les concepts de la géométrie, les concepts du triangle, du carré, du cube, elles ne sont ni belles ni laides, elles sont des concepts. Si au contraire on entend par là des corps qui ont des formes géométriques déterminées, ils seront beaux ou laids comme tout fait naturel, selon la connexion idéale où ils

sont mis. On a dit que parmi les figures géométriques sont belles celles qui tendent en haut, nous donnant l'image de la fermeté et de la force. Que cela puisse arriver, on ne le nie pas. Mais on ne doit pas nier non plus que les figures qui nous donnent l'impression du chancelant ou de l'écrasé peuvent avoir leur beauté : quand elles doivent représenter justement le chancelant ou l'écrasé ; et que, dans ces derniers cas, la fermeté de la ligne droite et la légèreté du cube ou du triangle isocèle sembleraient, au contraire, éléments de laideur.

Certes, ces questions sur le beau de nature et sur la beauté de la géométrie, comme les autres analogues sur le beau *historique* et sur le beau *humain*, apparaissent moins absurdes dans l'esthétique du *Sympathique*, qui par le mot *beauté esthétique* entend, au fond, la représentation de l'*agréable*. Mais il n'est pas moins erroné, même dans le domaine de cette doctrine et ces prémisses posées, de prétendre déterminer scientifiquement quels sont les *contenus sympathiques* et quels sont les irrémédiablement *antipathiques*. Pour une telle question on ne peut que répéter, avec une queue d'une longueur infinie, le *sunt quos* de la première ode du premier livre d'Horace et le *havvi chi* de l'épître léopardienne à Carlo Pepoli. A chacun son *beau* (= sympathique), comme à chacun sa *belle*. La Philographie n'est pas une science.

Dans la production de l'instrument artificiel, ou beau physique, l'artiste a *parfois* devrant lui des faits naturellement existants, qui sont, comme on les appelle, ses modèles : corps, étoffes, fleurs, etc. Qu'on parcoure les esquisses, les études et les notes des artistes : Léonard, quand il travaillait au *Cénacle*, notait sur son calepin : « Giovannina, visage fantastique, demeure à Sainte-Catherine, à l'Hopital ; Cristofano di Castiglione reste à la Pietà, il a une bonne tête ; Christ, Giovan Conte, celui du cardinal de Mortaro ». Et ainsi de suite. On a de la sorte l'illusion que l'artiste *imite la nature* ; là où il serait plus exact de dire, que la nature imite l'artiste, et lui est obéissante. C'est dans une semblable illusion qu'a trouvé parfois raison et vigueur la théorie du fait esthétique comme *imi-*

Critique d'un autre aspect *l'imitation la nature.*

tation de la nature : comme aussi sa variante, plus soutenable, que l'art est l'*idéalisation de la nature*. Cette dernière théorie présente le processus au rebours de l'ordre réel : car l'artiste ne part pas de la réalité extrinsèque pour la modifier en la rapprochant de l'idéal ; mais de l'impression de la nature externe il va à l'expression et à l'idéal, et de là passe au fait naturel qu'il réduit à l'état d'instrument apte à la reproduction du fait idéal.

Critique de la théorie des formes élémentaires du beau.

Une autre conséquence d'une confusion entre le fait esthétique et le fait physique est la théorie des *formes élémentaires du beau*. Si l'expression, si le beau est indivisible, le fait physique, dans lequel il s'extériorise peut fort bien être divisé et subdivisé : par exemple, une surface peinte en lignes, couleurs, groupes et courbes de lignes, espèces de couleurs et ainsi de suite ; une poésie en strophes, vers, pieds, syllabes, ou une prose en chapitres, paragraphes, alinéas, périodes, phrases, mots, etc. Les parties, qu'on obtient de la sorte, ne sont pas des faits esthétiques, mais des faits physiques plus petits, découpés arbitrairement. En procédant par cette voie, et en persistant dans la confusion, il faudrait conclure que les vraies formes élémentaires du beau sont les *atomes* !

Contre les atomes on pourrait faire valoir la loi esthétique, plusieurs fois promulguée, que le beau doit avoir une grandeur, *une certaine grandeur*, qui ne soit ni l'imperceptibilité du trop petit, ni l'incompréhensibilité du trop grand. Mais une grandeur qui se détermine non selon des mesures, mais selon la *perceptibilité*, a une bien autre portée que celle d'un concept mathématique. Et, en effet l'imperceptible et l'incompréhensible ne font pas *impression*, parce que ce ne sont pas des faits réels mais des *concepts* : exiger la grandeur du beau se réduit ainsi à exiger la réalité effective du fait physique qui sert à la reproduction du beau.

de la recherche des conditions objectives du beau.

En continuant cette recherche des *lois physiques* ou des *conditions objectives du beau*, on a demandé : à quels faits physiques répond le beau ? auxquels le laid ? à quelles unions de tons, de couleurs, de grandeurs, mathématiquement détermi-

nables ? Ce serait comme si en économie politique on recherchait les lois des *échanges* dans la *nature physique* des *objets qui s'échangent!* L'infécondité constante de la tentative aurait dû donner aussitôt quelque soupçon de sa vanité. A notre époque surtout on a maintes fois proclamé la nécessité d'une esthétique *inductive*, d'une esthétique partant *d'en bas*, qui procède comme une science naturelle et ne hâte pas ses conclusions. Inductive ? Mais l'esthétique a toujours été inductive et déductive tout ensemble comme toute science ! L'induction et la déduction sont la méthode même de la recherche et de l'exposition, et ne peuvent se séparer ; on ne saurait s'en servir pour caractériser une science. Pourtant le mot *inductive* n'était pas dit au hasard et sans intention. On voulait signifier par là que le fait esthéthique n'est pas autre chose, au fond, qu'un fait naturel (physique) qu'il faut étudier en y appliquant les concepts et méthodes propres aux sciences physiques et naturelles.

Appuyé sur ce principe et avec cette belle confiance l'esthétique *inductive* ou esthétique partant *d'en bas* (que d'orgueil dans cette modestie !) s'est mise à l'œuvre. Elle a consciencieusement commencé à collectionner des *objets beaux*, par exemple une grande quantité d'enveloppes de lettres de diverses formes et dimensions ; puis elle s'est demandé lesquels éveillent l'impression du beau et lesquels l'impression du laid. Comme il fallait s'y attendre, ceux qui ont fait cette recherche se sont trouvés tout de suite dans l'embarras : le même objet, qui semblait *laid* par un certain endroit, semblait ensuite *beau* par un autre. Une enveloppe jaune, grossière, très laide pour celui qui doit y enfermer un billet amoureux, est tout à fait ce qu'il faut pour y enfermer une citation d'huissier sur papier timbré ; cette citation serait fort mal placée, ou semblerait une ironie, dans une enveloppe carrée, de papier anglais. Les esthéticiens de l'induction auraient dû s'apercevoir, par ces considérations, que *le beau n'a pas d'existence physique*, et cesser leurs recherches. Mais non ; ils ont recouru à un expédient dont nous ne saurions dire jusqu'à quel point il appartient à la sévérité des sciences naturelles. Ils ont expédié à la ronde leurs enveloppes,

ouvrant un *referendum*, cherchant à décider en quoi consiste le beau ou le laid, à la majorité des voix!

Nous ne nous attarderons pas plus longtemps sur ce sujet, car il nous semblerait avoir abandonné la science esthétique et ses problèmes pour raconter des anecdotes comiques. En fait il reste vrai que toute l'esthétique inductive n'a pas jusqu'à présent découvert une seule loi.

L'*astrologie* de l'esthétique.

Quand on désespère des médecins, on est disposé à s'abandonner aux mains des charlatans. C'est ce qui est arrivé à ceux qui croient aux *lois naturelles* du beau. Les artistes se servent parfois de canons empiriques, comme ceux sur les proportions du corps humains, ou celui de la *section d'or*, c'est-à-dire d'une ligne divisée en deux parties de façon que la plus petite soit à la plus grande comme la plus grande est à la ligne entière ($bc : ac = ac : ab$). Ces canons deviennent facilement leurs *superstitions*, et ils attribuent à l'observation de semblables règles la réussite de leurs œuvres. Ainsi Michel-Ange laissait à son élève Marco del Pino de Sienne le précepte : « qu'il devait faire toujours une figure pyramidale, serpentine, multipliée par un, deux et trois » : précepte qui n'empêcha pas Marco de Sienne d'être ce très médiocre peintre que nous pouvons observer dans tant d'œuvres de lui qui nous restent à Naples. Et sur la parole de Michel-Ange un autre s'appuya pour proclamer la ligne *ondulée* et la *serpentante*, comme les vraies *lignes de la beauté*. Sur ces lois de la beauté, sur la *section d'or* et sur la *ligne ondulée* et *serpentante*, on a composé des volumes entiers, qu'il faut considérer comme l'*astrologie* de l'Esthétique.

XV

Le fait de la production du *beau physique* est, pris en soi, un fait naturel ; c'est-à-dire qui peut s'accomplir sous des impulsions purement naturelles, et comme instinctivement. Mais, quand la production des objets physiques est déterminée par la volonté, il se trouve élevé à la dignité d'activité pratique. De cette façon, et non d'une autre, l'activité pratique entre en connexion avec l'esthétique. Nous ne pouvons pas *vouloir* ou *ne pas vouloir* notre *vision esthétique* ; mais nous pouvons vouloir ou non l'*extérioriser*, et *communiquer* ou non aux autres l'extériorisation produite.

L'activité pra que de l'ext riorisation.

Ce fait volontaire de l'extériorisation est précédé par un ensemble de connaissances variées, qui, comme toutes les connaissances lorsqu'elles précèdent une activité pratique, prennent, nous le savons, le nom de *techniques*. Et de la même façon métaphorique et elliptique avec laquelle on parle d'un *beau physique*, on parle d'une *technique artistique*, c'est-à-dire de « connaissances au service de l'activité pratique tournée vers la production de stimulants de reproduction esthétique ». Au lieu d'une formule aussi longue, nous nous servirons encore ici de la terminologie vulgaire, sur le sens de laquelle nous nous sommes entendus.

La *technique* l'*extériorisati*

C'est la possibilité de ces connaissances techniques pour la reproduction artistique qui a égaré les esprits et les a amenés à imaginer une *technique esthétique de l'expression interne*, des *moyens de l'expression interne*, etc., qui sont des choses inconcevables. Et nous savons pourquoi : l'expression en elle-même est une activité théorique, et par suite antérieure à la pratique et aux connaissances qui l'éclairent, et indépendante de l'une et

des autres. Elle a éclairé la pratique : mais elle n'en est pas éclairée. L'expression n'a pas de *moyens* : elle voit quelque chose, elle ne veut pas une *fin*. Une vision ou conception esthétique ne peut se scinder en moyen et fin. C'est un tout unique. On dit parfois qu'un écrivain a inventé un nouvelle *technique* du roman ou du drame, un peintre une nouvelle *technique* de la distribution de la lumière. Le mot est ici employé à faux : la prétendue *nouvelle technique* est proprement ce *nouveau roman* lui-même, ce même *nouveau tableau*. La distribution de la lumière appartient à la vision même du tableau : la technique d'un dramaturge est sa conception dramatique elle-même. D'autres fois par le mot *technique* on a coutume de désigner quelques *qualités* d'une œuvre manquée, et on dit, par euphémisme : « la conception est manquée, mais la technique est bonne ».

Quand au contraire on parle des manières de peindre à l'huile ou de graver à l'eau-forte, ou de sculpter l'albâtre, alors, oui, le mot *technique* est à sa place : mais alors aussi l'adjectif *artistique* est une métaphore. Et, si une *technique dramatique*, au sens esthétique, est impossible, ce qui ne l'est pas, c'est une *technique théâtrale*, c'est-à-dire de l'extériorisation de certaines œuvres esthétiques données. Si l'on veut des exemples de cette technique, nous sommes prêts à en donner. Lorsqu'en Italie, dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, les femmes furent introduites sur la scène, et substituées aux hommes déguisés en femmes, cela fut une véritable invention de *technique théâtrale*. Lorsque, au siècle suivant, les impresarii des théâtres de Venise perfectionnèrent les machines pour le rapide changement des décors, cela fut une autre invention proprement de *technique théâtrale*.

Les théories *technique des* différents arts.

Le recueil de connaissances techniques au service des artistes qui veulent extérioriser leurs expressions, peut se diviser en groupes, et ceux-ci peuvent être intitulés *théories des arts*. Il naît ainsi une théorie de l'*Architecture*, contenant des lois de mécanique, des renseignements sur le poids et sur la résistance des matériaux de construction et de revêtement, sur la manière

de mêler la chaux ou le plâtre, etc.; une théorie de la *Sculpture*, contenant des détails sur les instruments à employer pour sculpter dans les diverses pierres, pour obtenir une bonne fusion du bronze, pour le travailler avec le ciseau, pour copier exactement le modèle de glaise ou de plâtre, pour tenir humide la terre glaise, etc.; une théorie de la *Peinture*, sur la technique variée de la détrempe, de la peinture à l'huile, de l'aquarelle, du pastel, sur les proportions du corps humain, sur les règles de la perspctive, etc.; une théorie de l'*Oratoire* avec des préceptes sur la manière de débiter, sur la manière d'exercer et de renforcer la voix, sur la mimique et le geste, une autre encore de la *Musique* et de l'*Art du chant* pour le compositeur et pour le chanteur; et ainsi de suite. Ces recueils de préceptes abondent dans toutes les littératures. Et, vu qu'il n'est pas possible de dire exactement ce qu'il est utile et ce qu'il est inutile de savoir, les livres de ce genre deviennent souvent des *encylopédies* ou des *catalogues de desiderata*. Vitruve, dans le *De architectura*, réclame chez l'architecte la connaissance des lettres, du dessin, de la géométrie, de l'arithmétique, de l'optique, de l'histoire, de la philosophie naturelle et morale, de la jurisprudence, de la médecine, de l'astrologie, de la musique, etc. Tout est bon à savoir: apprends l'art et mets-le de côté !

Naturellement ces recueils empiriques ne sont pas réductibles à l'état de science. Composés de notions puisées à diverses sciences et disciplines, leurs principes scientifiques se retrouvent dans celles-ci. Une théorie scientifique des différents arts serait une tentative pour réduire à l'unité et à l'homogénéité ce qui est, par destination, multiple et hétérogène : ce serait vouloir détruire comme *recueil* ce qui a été mis ensemble pour constituer justement un *recueil*. Quand nous aurions donné une forme scientifique aux manuels pour l'architecte ou pour le peintre ou pour le musicien, il est clair qu'il ne resterait entre nos mains que les principes généraux de la mécanique, de l'optique ou de l'acoustique. Ou si on extrait et isole ce qui peut y être répandu d'observations proprement artistiques et

que l'on tente de les constituer en science, on abandonne le terrain de l'art particulier et on passe à l'esthétique, qui est toujours l'esthétique générale. Ce cas s'est présenté lorsque l'élaboration de semblables théories et manuels techniques a été entreprise par des hommes munis de sens scientifique et d'une tendance philosophique naturelle.

Critique des théories *esthétiques* des *différents arts*.

Mais la confusion entre le physique et l'esthétique a atteint le plus haut point quand on a imaginé des ***théories esthétiques*** des *différents arts*, en tâchant de répondre aux questions : Quelles sont les *limites* de chaque art ? que peut-on représenter avec les *couleurs*, et avec les *sons* ? avec les simples lignes monochromes, et avec les touches de couleurs variées ? avec les sons, avec les mètres et les rythmes ? quelles sont les limites entre les arts figuratifs et les auditifs, entre la peinture et la sculpture, entre la poésie et la musique ?

Ce qui, traduit en termes scientifiques, équivaut à demander : Quel est le lien entre l'*acoustique* et l'*expression esthétique* ? ou entre celle-ci et l'*optique* ? et ainsi de suite. Or, si du fait physique à l'esthétique il n'y a pas de passage, comment pourrait-il y avoir lieu au passage entre le fait esthétique et des groupes particuliers de faits physiques, tels que sont les phénomènes de l'optique et de l'acoustique ?

Les *arts* n'ont pas de limites esthétiques, car, pour avoir de ces limites, ils devraient avoir une existence esthétique ; et nous avons montré la genèse absolument empirique et extrinsèque de semblables répartitions. Il en résulte aussi que toute tentative pour les soumettre à une classification esthétique est absurde. S'ils n'ont pas de limites, ils ne sont pas déterminables, ni par suite classifiables. Tous les volumes (et ils sont nombreux) de classifications et systèmes des arts pourraient être brûlés sans dommage.

Critique des *classifications des arts*.

L'impossibilité de les classer est prouvée par les étranges méthodes auxquelles on a eu recours pour la classification. Une des premières classifications et des plus communes est celle des arts en arts de l'*ouïe*, arts de la *vue* et arts de l'***imagination*** : comme si les yeux, les oreilles, et l'imagination pou-

vaient être mis sur la même ligne, et déduits d'une même *variable logique*, fondement de la division. D'autres ont proposé la répartition en arts de l'*espace* et arts du *temps*, arts du *repos* et arts du *mouvement ;* comme si les concepts d'*espace*, *temps*, *repos* ou *mouvement* déterminaient des conformations esthétiques spéciales et avaient rien de commun avec l'art en tant qu'art. Et d'autres encore se sont amusés à les diviser en arts *classiques* et arts *romantiques*, et en *orientaux*, *classiques* et *romantiques*, donnant une valeur de concepts scientifiques à de simples dénominations de faits historiques, ou tombant dans ces prétendues répartitions de formes esthétiques déjà critiquées ci-dessus ; et en *arts qui se voient par un seul côté*, comme la peinture, et *arts qui se voient par tous les côtés*, comme la sculpture. Ce sont là des badinages, encore que parfois badinages de philosophes de valeur.

La théorie des limites des arts fut peut-être, au temps où elle vit le jour, une réaction critique bienfaisante contre ceux qui estimaient possible le transvasement d'une expression en une autre, comme de l'*Iliade* ou du *Paradis perdu* en une série de tableaux, et même jugeaient de plus ou moins grande valeur une poésie selon qu'elle pouvait ou non être traduite en tableaux par un peintre. Mais, si la rébellion était raisonnable, et fut victorieuse, cela ne veut pas dire que les raisons et les théories employées fussent bonnes.

Critique de théorie de *réunion d arts.*

Avec la théorie des arts et de leurs limites tombe la théorie de la *réunion des arts*. Supposé des arts distincts et limités, naissaient les questions : quel est l'art *le plus puissant ?* et en réunissant plusieurs arts n'obtient-on pas des effets *plus puissants ?* De tout cela nous ne savons rien : nous savons, au fur et à mesure des cas, que certaines intuitions artistiques données ont besoin de certains moyens physiques donnés pour la reproduction, et qu'à d'autres intuitions artistiques il faut d'autres moyens. Il y a des drames dont l'effet se produit à la simple lecture : d'autres qui ont besoin de la déclamation et de l'appareil scénique. Il y a des intuitions artistiques qui ont besoin, pour se traduire pleinement au dehors, de paroles,

chant, instruments de musique, couleurs, plastique, architecture, acteurs; et d'autres qui sont achevées en un tour de plume ou en quelques coups de crayon. Mais que la déclamation et l'appareil scénique, ou toutes ces autres choses ensemble que nous venons de mentionner, soient *plus puissantes* que la simple lecture ou le simple contour à la plume et au crayon, voilà qui est faux : chacun de ces faits et groupes de faits a un but différent, et la puissance des moyens n'est pas comparable quand les buts sont différents.

Rapport de l'activité de l'extériorisation avec l'*utilité* et la *moralité*.

Ce n'est que du point de vue d'une distinction nette et rigoureuse entre l'activité esthétique propre et l'activité pratique de l'extériorisation qu'il est, enfin, possible de résoudre les questions enveloppées et confuses sur les rapports entre l'*art* et l'*utilité*, l'*art* et la *morale*.

Que l'*art comme art* soit indépendant et de l'utilité et de la moralité, c'est-à-dire de toute forme de volonté pratique, nous l'avons démontré plus haut. Sans cette indépendance il serait impossible de parler d'une valeur intrinsèque de l'art, et même de concevoir une science esthétique, qui a pour condition l'autonomie du fait esthétique.

Mais il serait erroné, après avoir constaté cette indépendance, que possède la vision ou intuition ou expression interne de l'artiste, de l'attribuer purement et simplement à l'activité pratique de l'extériorisation et de la communication, qui peut faire suite ou non au fait esthétique. Si on entend l'*art* comme *extériorisation de l'art*, l'utilité et la moralité y entrent de plein droit : le droit se trouve là dans son domaine.

En effet, parmi tant d'expressions et d'intuitions que nous formons dans notre esprit nous n'extériorisons et ne fixons pas tout : chacune de nos pensées ou images n'est pas traduite à haute voix ou mise par écrit, ou imprimée, ou dessinée, ou coloriée, ou exposée au public. Parmi la foule des intuitions, formées ou au moins ébauchées dans notre esprit, nous *choisissons*. Et notre choix est guidé par des critériums de disposition économique et de direction morale de la vie.

Et lorsque nous avons fixé une intuition, il nous reste tou-

jours à peser encore s'il convient de la communiquer aux autres, et à qui, et quand, et comment. Toutes ces considérations retombent également sous le critérium utilitaire et éthique.

On trouve ainsi une certaine justification aux critériums du *choix*, de *l'intéressant*, de la *moralité*, de la *fin éducative*, de la *popularité*, etc., lesquels, imposés à l'art comme art, ne peuvent se justifier en aucune sorte et ont été par suite repoussés par nous, en pure esthétique. L'erreur a toujours quelque motif de vrai. Celui qui formulait ces propositions esthétiques erronées, avait les yeux fixés sur les faits pratiques qui se lient extérieurement au fait esthétique dans la vie économique et morale.

Que maintenant il y ait des partisans de la plus grande liberté aussi dans la divulgatiou des moyens de la reproduction esthétique, fort bien : nous sommes, nous aussi, de cet avis. Mais proclamer la liberté et en fixer les limites, même très larges, c'est toujours l'affaire de la morale. Et, quoi qu'il en soit, il serait naïf d'invoquer ce principe suprême, ce *fundamentum Aesthetices*, qui est l'indépendance de l'art, pour en déduire l'irresponsabilité de l'artiste qui, dans l'extériorisation de ses fantaisies, spécule en négociant immoral sur les goûts malsains des lecteurs, et la licence à accorder aux marchands ambulants qui vendent dans les rues des images obscènes. Ce dernier cas est de la compétence de la police, comme le premier doit être traduit devant le tribunal de la conscience morale. Le jugement esthétique sur l'œuvre d'art n'a rien à voir avec le jugement sur la moralité de l'artiste, ou sur les mesures à prendre pour que l'art ne soit pas détourné vers des fins mauvaises, étrangères à son essence qui est de pure contemplation théorique.

XVI

Le jugement esthétique, son identité avec la reproduction esthétique.

Après qu'a été achevé le processus esthétique et extériorisatif tout entier, après qu'une expression belle a été produite, et fixée en une matière physique déterminée, que signifie *juger* cette expression ? — *La reproduire en soi,* répondent presque tout d'une voix les critiques d'art ; et ils répondent très justement. Essayons de bien entendre ce fait et pour cela représentons-le schématiquement.

L'individu *A* cherche l'expression d'une impression qu'il sent, ou pressent, mais qu'il n'a pas encore exprimée. Le voilà qui essaye diverses paroles et phrases qui lui donneront l'expression cherchée, qui doit s'y trouver, mais qu'il ne possède pas. Il éprouve la combinaison *m*, et la rejette comme impropre, inexpressive, incomplète, laide : il éprouve la combinaison *n*, et avec le même résultat. *Il ne voit point ou il n'y voit pas net.* L'expression lui échappe encore. Après d'autres vains essais, dans lesquels tantôt il s'approche, tantôt il s'éloigne du but auquel il tend, tout d'un coup il forme (il semble presque qu'elle se forme d'elle-même spontanément) l'expression cherchée, et *lux facta est.* Il éprouve pour un instant le plaisir esthétique ou du beau. Le laid avec le déplaisir qui s'y joint était l'activité esthétique qui ne réussissait pas à surmonter l'obstacle : le beau est l'activité expressive qui maintenant se déploie triomphante.

Nous avons pris cet exemple dans le domaine de la parole, parce qu'il est ainsi plus facile de le vérifier, car, si nous ne dessinons pas ou ne peignons pas tous, tous nous parlons. Si maintenant un autre individu, que nous nommerons *B*, doit *juger* cette expression, et déterminer si elle est belle ou laide,

il ne pourra que *se mettre au point de vue* de *A*, et refaire, avec l'aide du signe physique produit par *A*, son processus. Si *A* a vu clair, *B* (qui s'est mis à son point de vue) verra clair lui aussi, et sentira cette expression comme *belle*. Si *A* n'a pu voir clair, il ne verra pas clair lui non plus, et la sentira, *d'accord avec lui*, comme plus ou moins laide.

Impossibilité divergences.

On pourra observer que nous n'avons pas pris en considération deux autres cas : que *A* a vu clair et que *B* voit trouble, ou que *A* a vu trouble et *B* clair. Ces deux cas, considérés philosophiquement, sont *impossibles*. L'activité expressive, justement parce qu'activité, n'est pas un caprice mais une nécessité spirituelle. Un même problème esthétique ne peut être résolu que d'une seule manière, qui soit la bonne. Il y a sans doute des faits qui semblent contredire cette déduction. Ainsi des œuvres qui semblent *belles* aux artistes, sont ensuite reconnues comme *laides* par les autres, par les critiques : des œuvres, dont l'artiste était mécontent et qu'il jugeait imparfaites ou manquées, sont reconnues par contre comme *belles* et *parfaites*. Mais cela ne veut rien dire sinon que l'une des deux parties a tort : ou les critiques ou l'artiste, ou dans un cas l'artiste et dans l'autre les critiques. En effet, le producteur de l'expression ne se rend pas toujours un compte exact de ce qui se passe dans son esprit. La hâte, la vanité, l'irréflexion, les préjugés théoriques nous font quelquefois dire, et croire nous-mêmes sur notre parole, que nos œuvres sont belles, alors que, si nous nous replions vraiment sur nous-mêmes, nous les verrions laides, ce qu'elles sont en réalité. Ainsi le pauvre don Quichotte, après avoir raccommodé pour le mieux son heaume de carton, se garda bien de l'éprouver de nouveau par un coup d'épée bien asséné, et le déclara et le tint sans plus de formalités (dit son auteur) *por celada finisima de encaxe*. Et dans d'autres cas les mêmes raisons ou les contraires troublent la conscience de l'artiste, et lui font mal évaluer ce qu'il a bien produit ou tenter de défaire et de refaire en pis ce que dans la spontanéité artistique il a bien fait. Egalement, la hâte, la paresse, l'irréflexion, les préjugés théoriques, les animosités

et les sympathies personnelles et d'autres motifs de cette sorte. induisent parfois les critiques à proclamer laid ce qui est beau et beau ce qui est laid, et qu'ils sentiraient comme tel, s'ils éliminaient ces motifs perturbateurs, et ne laissaient pas à la postérité, juge plus diligent et plus impartial, le soin de conférer la palme qu'ils refusent.

Identité de *goût* et de *génie*.

On en déduit que l'activité du jugement, qui critique et reconnait le beau, est la même activité qui le produit. La différence n'est pas dans l'activité, mais dans la diversité des circonstances : il s'agit une fois de production et une autre de reproduction esthétique. L'activité de jugement est appelée le goût, l'activité productrice le *génie :* génie et goût sont donc substantiellement identiques.

Cette identité est entrevue lorsqu'on observe communément que le *critique* doit avoir de l'*artiste* et que l'*artiste* doit avoir du *goût*; ou qu'il y a un goût *actif* (producteur) et un goût *passif* (reproducteur). Mais dans d'autres observations communes elle est niée lorsqu'on parle d'un *goût* sans *génie*, ou d'un *génie* sans *goût*. Ces dernières observations seraient vides de sens si elles ne se rapportaient à des différences quantitatives : on appelle *génies* sans goût ceux qui produisent des œuvres d'art, devinées dans les parties culminantes et négligées et défectueuses dans les secondaires, et *hommes de goût* sans *génie* ceux qui, capables d'atteindre à certaines qualités superficielles, n'ont pas la force nécessaire pour une vaste synthèse artistique. On peut donner facilement des explications analogues d'autres propositions semblables. Mais établir une différence substantielle entre *génie* et *goût*, entre *production* et *reproduction* artistique, ce serait rendre inconcevable la communication et le jugement. Comment pourrions-nous juger ce qui nous resterait étranger ? Comment ce qui est produit par une activité donnée pourrait-il être jugé par une activité différente de celle-là ? Le critique sera un petit génie, l'artiste un grand génie : l'un aura des forces pour dix, l'autre pour cent : le premier, pour s'élever à une certaine hauteur, aura besoin de l'appui de l'autre : mais la nature de l'un

et de l'autre doit être la même. Pour juger Dante nous devons nous élever à sa hauteur : empiriquement il est bien clair que nous ne sommes pas Dante et que Dante n'est pas nous ; mais, dans ce moment de la contemplation et du jugement, notre esprit ne fait qu'un avec le sien, et dans ce moment nous et Dante sommes une seule et même chose. Dans cette identité réside la possibilité que nos petites âmes résonnent avec les grandes, et s'agrandissent avec elles, dans l'universalité de l'esprit.

Analogie avec autres activi

Observons en passant que ce qu'on a dit du jugement esthétique vaut pour toute autre activité et pour tout autre jugement. De la même manière on fait la critique *scientifique*, *économique*, *éthique*. Pour nous en tenir à ce dernier cas, ce n'est qu'en nous replaçant idéalement dans les mêmes conditions où s'est trouvé celui qui a pris une résolution donnée, que nous pouvons juger si cette résolution fut *morale* ou *immorale*. Autrement, une action nous resterait incompréhensible et par suite échapperait à notre jugement. Un homicide peut être un coquin ou un héros : si cela reste jusqu'à un certain point indifférent à la défense sociale qui condamne à la même peine et le héros et le coquin, cela n'est pas indifférent pour qui veut distinguer et juger au point de vue moral, et ne peut par suite se dispenser de refaire la psychologie individuelle de l'homicide, pour déterminer la véritable figure, non plus seulement juridique mais morale, de son action. Dans l'éthique aussi on a parlé quelquefois d'un *goût*, d'un *tact moral*, qui répondrait à ce que d'ordinaire on appelle conscience morale, c'est-à-dire à l'activité même de la bonne volonté.

Critique de l'a *solutisme* (i tellectualism et du *relat visme* esthé ques.

L'explication, exposée ci-dessus, du jugement ou reproduction esthétique donne en même temps raison et tort aux *absolutistes*, et aux *relativistes* : à ceux qui affirment qu'il y a un *goût absolu*, et à ceux qui le nient.

Les absolutistes, qui affirment pouvoir juger du beau, ont raison ; mais la théorie qu'ils mettent ensuite à la base de leur affirmation, est insoutenable. Ils conçoivent le beau, c'est-à-dire la valeur esthétique, comme quelque chose de placé en

dehors de l'activité esthétique : comme un *concept*, un *modèle* que l'artiste réalise dans son œuvre, et dont le critique se prévaut pour juger l'œuvre même. Ces concepts ou modèles en art n'existent pas : lorsqu'on a proclamé que toute œuvre d'art ne peut être jugée qu'en elle-même, et qu'elle a en elle son modèle, on a proclamé l'inexistence des modèles objectifs de beauté, qu'ils soient des concepts intellectuels ou des *idées* suspendues dans le ciel métaphysique.

En proclamant ceci, les adversaires, les *relativistes*, ont entièrement raison et accomplissent un progrès. Seulement, à leur tour, ils élargissent leur thèse raisonnable et lui donnent pour fondement une théorie fausse. « Des goûts on ne dispute pas » signifie pour eux que l'expression est du même genre que l'agréable et le désagréable, que chacun sent à sa manière et sur lesquels on ne dispute pas. Mais l'agréable et le désagréable sont, comme nous le savons, des impressions organiques : et par suite les relativistes arrivent à nier la péculiarité du fait esthétique, confondant de nouveau l'*expression* avec l'*impression*.

La solution juste consiste à rejeter aussi bien le *relativisme* ou psychologisme, que le faux *absolutisme* : et à reconnaître que le critérium du goût est absolu, mais que cet absolu n'est pas celui de l'intellect, qui se développe dans le raisonnement, que c'est l'absolu intuitif de l'imagination. Nous reconnaissons comme beau tout acte d'activité expressive qui est vraiment tel, et comme laid tout fait dans lequel entrent en lutte, sans solution et sans ordre, l'activité et la passivité.

Critique du *relativisme relatif*

Entre les absolutistes et les relativistes (dont l'antithèse n'est pas spéciale à l'esthétique et reparaît dans l'économique), il y a une troisième classe qu'on pourrait appeler des *relativistes relatifs*. Ceux-ci affirment l'absolu des valeurs sur d'autres terrains, par exemple en logique et en éthique, mais le nient sur le terrain esthétique. Qu'on dispute de la science et de la morale, cela leur semble naturel et justifié ; la science repose sur l'*universel*, commun à tous les hommes, et la morale sur le *devoir*, loi lui aussi de la nature humaine : mais il n'en est pas

de même de l'art, qui repose sur l'*imagination*. Or non seulement l'activité imaginative est *universelle* et appartient à la *nature humaine*, comme le concept logique et le devoir pratique ; mais contre la thèse intermédiaire rapportée on peut élever une objection capitale. Niez l'absolu de l'imagination, vous niez aussi celui de la vérité intellectuelle ou conceptuelle, et, implicitement, de la morale. La morale ne présuppose-t-elle pas des distinctions logiques ? et ces distinctions, comment sont-elles connues sinon en paroles et expressions, c'est-à-dire en forme imaginative ? Supprimez l'absolu de l'imagination, la vie de l'esprit chancellera dans sa base.

Pourtant, la variété des jugements est un fait indubitable. Les hommes sont partagés dans leurs appréciations logiques, éthiques, économiques, et partagés également, ou encore plus, dans leurs appréciations esthétiques. Si quelques raisons mentionnées plus haut (la hâte, les préjugés, les passions, etc.) peuvent atténuer l'importance de ce dissentiment, elles ne l'annulent pas pour cela. En parlant des *stimulants* de la reproduction, nous avons fait une réserve, nous avons pris une précaution : nous avons dit que la reproduction a lieu, *toutes les autres conditions restant égales*. Ces conditions restent-elles égales ? l'hypothèse répond-elle à la réalité ?

Objection fond[é]e sur la variati[on] de l'organe du stimulant

Il semble que non. Reproduire plusieurs fois une impression par le moyen d'un stimulant physique approprié, exige que le stimulant physique ne soit pas altéré et que le sujet se trouve dans les mêmes conditions psychologiques où il était quand il eut l'impression qu'il veut reproduire. Or c'est un fait qu'aussi bien le stimulant physique que les conditions psychologiques s'altèrent continuellement.

Les peintures à l'huile noircissent, les fresques pâlissent, les statues perdent nez et mains et jambes, les monuments s'écroulent totalement ou partiellement, on perd la tradition de la bonne exécution d'un morceau de musique, le texte d'un poème est corrompu par de mauvais copistes ou de mauvaises impressions. Ce sont là des exemples banals de changements qui arrivent tous les jours dans les objets ou stimulants physiques. Pour

ce qui est des conditions psychiques, nous ne nous arrêterons pas au cas des gens qui deviennent aveugles ou sourds, c'est-à-dire qui perdent des ordres entiers d'impressions psychiques : cas particulier et d'importance secondaire à côté du fait fondamental, quotidien, immancable, du changement perpétuel de la nature et de la société autour de nous, et des conditions internes de notre vie individuelle. Les paroles et les vers, c'est-à-dire les manifestations phoniques de la *Comédie* dantesque, quelle impression produisaient-ils sur un contemporains bien informé de Dante ? Sur un même poète, une poésie de jeunesse peut-elle faire la même impression s'il la relit dans sa vieillesse, avec des dispositions psychiques changées ? La Madone de Cimabue est toujours à Sa-Maria Novella : mais cette Madone parle-t-elle au visiteur d'aujourd'hui comme aux Florentins du XIIIe siècle ? Même si le temps ne l'avait pas noircie, l'impression, ne devrait-elle pas être tout à fait différente ?

Critique de la distinction des signes en *naturels et conventionnels.*

Il est vrai que quelques esthéticiens ont tenté une distinction entre stimulants et stimulants, entre signes *naturels* et signes *conventionnels*, les premiers ayant un effet constant et pour tous, et les seconds seulement pour des cercles restreints. Les signes *naturels* seraient, par exemple, ceux de la peinture : les signes *conventionnels* les paroles de la poésie. Mais la différence entre les uns et les autres n'est que de degré. Bien des fois on a affirmé que la peinture est un langage que tout le monde entend, au contraire de la poésie : Léonard mettait en cela une des prérogatives de son art qui « n'a pas besoin d'interprètes de diverses langues comme les lettres », et satisfait les hommes et les animaux ; il raconte l'anecdote du portrait d'un père de famille « caressé des petits enfants, qui encore étaient au berceau, et semblablement du chien et du chat de la même maison ». Mais d'autres anecdotes, comme celles des sauvages qui prenaient sur une image un soldat pour une barque, ou considéraient un portrait d'homme à cheval comme pourvu d'une seule jambe, ébranleraient la foi dans les nourrissons, les chiens et les chats, intelligents en peinture. Heureusement il n'est pas besoin de recherches ardues pour

reconnaître que les tableaux, comme les poésies, ne produisent leur effet que sur les âmes préparées. Les signes *naturels* n'existent pas : tous les signes sont également *conventionnels*, c'est-à-dire historiquement conditionnés.

Comment obtenir, dans un tel état de choses, que l'expression soit reproduite par le moyen de l'objet physique : comment obtenir le même effet quand les conditions ne sont plus les mêmes ? ne semblerait-il pas qu'on doit conclure que les expressions, malgré les instruments physiques inventés tout exprès, sont irréproduisibles ; et que ce qu'on nomme reproduction consiste toujours en expressions *nouvelles* ?

Comment su- monter la d- férence.

Telle serait en effet la conclusion si les différences des conditions physiques et psychiques étaient intrinsèquement *insurmontables*. Mais, vu qu'aucune nécessité absolue n'interdit de les surmonter, il faut au contraire conclure que « la reproduction a lieu toutes les fois que nous pouvons nous remettre dans les conditions parmi lesquelles fut produit le stimulant (beau physique) ».

Dans ces conditions non seulement nous pouvons nous y remettre par possibilité abstraite, mais nous nous y remettons *de fait*, continuellement. La vie individuelle, qui est la communion avec nous-mêmes (avec notre passé), et la vie sociale, qui est la communion avec nos semblables, ne seraient pas possibles autrement.

Pour ce qui regarde l'objet physique, les paléographes et les philologues, qui restituent aux textes leur physionomie originale, les restaurateurs de tableaux et de statues et autres catégories analogues de travailleurs historiques s'efforcent justement de conserver ou de redonner à l'objet physique toute son énergie primitive. Certainement, ces efforts ne réussissent pas toujours, ou ne réussissent pas toujours complètement ; et même jamais ou peut s'en faut on n'arrive à obtenir une restauration complète dans les moindres détails. Mais l'insurmontable est ici purement accidentel, et ne peut nous faire méconnaître les résultats heureux qu'on obtient.

L'exercice d- sens et l'inte- prétation hi- torique.

Réintégrer en nous les conditions psychiques qui se sont

modifiées à travers le temps et l'histoire, c'est le travail de l'interprétation historique, qui ressuscite le mort, complète le fragment, nous donne le moyen de voir une œuvre d'art (un objet physique) comme la voyait son auteur au moment de la production.

La condition de l'interprétation historique est la *tradition*, grâce à laquelle il est possible de recueillir les rayons épars qu'on fait converger à un foyer. Nous entourons, par la mémoire, le stimulant physique de tous les faits parmi lesquels il nacquit; et ainsi nous rendons possible qu'il agisse de nouveau sur nous comme il agissait sur son producteur.

Où la tradition est rompue, l'interprétation s'arrête : les produits du passé nous restent alors *muets*. Ainsi nous échappent les *expressions* consignées dans les inscriptions étrusques ou messapiques : ainsi pour certains produits de l'art des sauvages on entend les ethnographes se demander si ce sont des *peintures* ou des *écritures*, ni plus ni moins ; ainsi les archéologues et les historiens de l'âge préhistorique ne réussissent pas toujours à établir avec certitude si les figurations qui se voient sur la céramique d'une région donnée ou sur d'autres instruments usuels ont un contenu religieux ou profane. Mais l'arrêt de l'interprétation avec celui de la restitution n'est jamais une limite définitivement insurmontable : les découvertes qui se font tous les jours, et qu'il est permis d'espérer toujours plus grandes, de nouvelles sources historiques et de nouveaux moyens pour tirer parti des anciennes, rattachent la tradition rompue.

Nous ne voulons pas nier non plus que l'interprétation historique erronée ne produise parfois comme des *palimpsestes*, en nous donnant de *nouvelles expressions* par-dessus les *vieilles*, des fantaisies artistiques au lieu de reproductions historiques. Ce qu'on appelle *fascination* du passé dépend en partie de ces expressions *nôtres*, que nous tissons sur les historiques. Ainsi dans les œuvres de la plastique hellénique on a découvert le calme et la sereine intuition de la vie de ces peuples, qui pourtant sentirent d'une façon si poignante la douleur universelle ; ainsi dans les figures des saints bysantins on n'a aperçu rien

moins que la *terreur de l'an mille*, cette terreur qui est une équivoque ou une légende artificielle forgée sur le tard par des érudits. Mais la critique historique tend à circonscrire les fantaisies et à établir avec exactitude le point de vue d'où il faut regarder.

Ainsi nous vivons en communication avec d'autres hommes du présent et du passé; et s'il se présente parfois, voire même souvent, de l'incompris ou du mal compris, nous n'en devons pas conclure que, alors que nous croyons faire un *dialogue*, nous fassions toujours un *monologue* ; ni que nous ne puissions pas même répéter le *monologue*, que nous avons fait autrefois en nous-mêmes.

XVII

La critique historique dans la littérature et dans l'art. Son importance.

Cette brève exposition de la méthode par laquelle on obtient la reconstitution des conditions originaires dans lesquelles fut produite l'œuvre d'art, et par suite, la possibilité de la reproduction et du jugement, montre quelle importante fonction remplissent les recherches historiques relatives aux œuvres artistiques et littéraires, c'est-à-dire ce qu'on appelle d'ordinaire la *critique historique* dans la littérature et dans l'art.

Sans la tradition et la critique historique, la jouissance de toutes ou presque toutes les œuvres d'art une fois produites par l'humanité serait irrémissiblement perdue. Nous ne serions guère plus que des animaux, plongés dans le seul présent ou dans un passé bien voisin. Il n'y a que les sots qui méprisent et raillent celui qui reconstitue un texte authentique, explique le sens de paroles et de coutumes, étudie les conditions parmi lesquelles a vécu un artiste, et accomplit tous ces travaux qui conservent ou ravivent les traits et le coloris originaire des œuvres d'art.

Quelquefois le jugement méprisant ou négatif concerne l'*inutilité* présumée ou constatée de beaucoup de recherches faites en vue de l'intelligence exacte des œuvres artistiques. Mais, en premier lieu, il faut observer que les recherches historiques ne remplissent pas toujours le seul but de nous aider à reproduire et à juger les œuvres artistiques : la biographie d'un écrivain et d'un artiste, par exemple, et la recherche des coutumes d'une époque, ont aussi un but et un intérêt en soi-mêmes. Que si l'on veut parler de ces recherches historiques qui, semble-t-il, ne présentent aucun intérêt d'aucune sorte, et ne remplissent aucun but : il faut observer encore que le chercheur historique

doit souvent s'adapter au rôle, peu glorieux mais très utile, de *catalogueur* de faits, lesquels restent pour le moment informes, incohérents et insignifiants, mais sont une réserve et une mine et pour l'historien futur et pour celui qui en aura besoin de quelque façon que ce soit. Dans une bibliothèque on place sur les rayons, et on note dans les fiches, même des livres que personne ne demande en lecture, mais qui un jour ou l'autre pourront être demandés ! Certes, de même qu'un bibliothécaire intelligent préfère acquérir et cataloguer ces livres qui, prévoit-il, pourront servir davantage et mieux ; de même aussi les chercheurs intelligents ont le flair de ce qui sert, ou pourra plus facilement servir, du matériel de faits où ils vont fouillant ; là où d'autres, moins intelligents, moins bien doués, plus impatients, accumulent d'inutiles chiffons, des rebuts et des balayures, et se perdent en subtilités et en commérages. Mais ceci appartient à l'économie de la recherche, et ne nous regarde pas ici. Cela regarde, tout au plus, le maître qui donne les thèmes, l'éditeur qui paie l'impression, et le critique qui est appelé à louer ou à blâmer les ouvriers de la recherche.

Il est évident, d'autre part, que toutes les recherches historiques, dirigées vers l'éclaircissement d'une œuvre d'art, ne suffisent pas *à elles seules* à la faire renaître dans notre esprit, en nous mettant en état de les juger. Ces recherches présupposent le goût et l'imagination éveillée et exercée. La plus grande érudition historique peut aller de pair avec un goût grossier ou défectueux par quelque endroit, avec une imagination peu agile, avec un cœur aride et froid, et, comme on dit communément, fermé à l'art. Quel est le moindre mal, une grande érudition avec un goût défectueux, ou un goût naturel accompagné de beaucoup d'ignorance? C'est une question qui a été mainte fois soulevée, et il semblera embarrassant de la résoudre, vu qu'entre deux maux on voudrait n'avoir ni l'un ni l'autre. Le simple érudit ne réussit jamais à se mettre en communication avec les grands esprits, et erre sans cesse dans les cours, les escaliers et les antichambres de leurs palais ; mais l'ignorant bien doué ou passe indifférent devant des chefs-d'œuvre pour lui inaccessi-

bles ou, au lieu de comprendre les œuvres d'art telles qu'elles sont effectivement, en invente, lui, d'autres avec son imagination. Le *travail* du premier peut au moins éclairer les autres, tandis que le *génie* du second reste complètement stérile. Comment donc, à un certain point de vue, c'est-à-dire au point de vue collectif et social, ne pas préférer le premier au second ? l'érudit consciencieux au *génie* qui ne conclut pas ?

L'histoire artistique et littéraire ; à distinguer de la critique historique et du jugement esthétique.

De ces travaux historiques, qui se servent des œuvres d'art mais pour des fins étrangères (biographie, histoire civile, religieuse, politique, etc.), et aussi de l'érudition historique qui sert seulement à préparer la synthèse esthétique de la reproduction, il faut distinguer avec soin l'*histoire de l'art et de la littérature*.

Il n'y a pas lieu d'insister sur les premiers : leur différence avec l'histoire artistique et littéraire est évidente. Cette dernière a pour sujet principal les œuvres d'art elles-mêmes, mais seulement comme témoins, pour connaitre la vérité de faits non esthétiques. Moins profonde peut sembler la différence entre l'érudition, employée à éclaircir l'intelligence des œuvres d'art, et l'histoire artistique et littéraire. Pourtant, elle est fort grande, et la voici : l'érudition est dirigée simplement vers la production d'un fait interne déterminé ; une *reproduction* esthétique. L'histoire artistique et littéraire ne nait, au contraire, *qu'après qu'une telle reproduction a été obtenue :* elle comporte un travail ultérieur.

Son objet, comme celui de toute histoire, est de dire précisément quels faits sont arrivés dans la réalité, et quels faits artistiques et littéraires. Celui qui, après avoir recueilli l'érudition historique nécessaire reproduit en lui-même et goûte une œuvre d'art, peut rester un *homme de goût*, un *amateur ;* ou exprimer tout au plus son propre sentiment avec une exclamation de *beau* ou de *laid :* il ne devient pas pour cela un *historien de la littérature et de l'art*. Pour acquérir cette seconde qualité, il faut qu'il fasse suivre d'une autre opération interne la simple reproduction. Quelle est cette autre opération ? C'est, à son tour, une expression : c'est l'*expression de la reproduction :* c'est la description, exposition ou représentation historique.

Entre l'amateur et l'historien il y a donc cette différence : le premier reproduit seulement en lui l'œuvre d'art ; et le second, après l'avoir reproduite, la représente. L'histoire artistique et littéraire est par là une *œuvre d'art* (historique) *sur une ou plusieurs autres œuvres d'art.*

La dénomination : *critique d'art* ou *critique littéraire,* s'emploie dans divers sens, se rapportant tantôt à l'*érudit*, qui travaille au service de la littérature, tantôt à l'*historien*, qui expose dans leur réalité les œuvres artistiques du passé ; plus souvent, à tous les deux. Quelquefois, par *critique* on entend plus particulièrement celui qui juge et décrit les œuvres de la littérature du jour ; et par *historien* celui qui s'occupe de celles de la littérature moins récente. Mais ce ne sont là que des façons de parler ou des distinctions empiriques et négligeables : la vraie différence est entre *érudit*, *amateur* et *historien d'art :* paroles qui désignent comme trois stades successifs de travail, chacun indépendant *relativement,* c'est-à-dire par rapport au suivant, mais non par rapport au précédent. Il y a, comme nous l'avons vu, de simples érudits, peu capables de comprendre les œuvres d'art ; des hommes érudits et de goût, incapables à leur tour de formuler une page d'histoire artistique et littéraire ; mais le véritable historien doit contenir en lui, comme précédents nécessaires, l'érudit et l'homme de goût, joignant aux qualités de ceux-ci la qualité de la représentation historique.

La méthode de l'histoire artistique et littéraire présente des problèmes et des difficultés, dont quelques-uns sont communs à toute histoire, et d'autres appartiennent plus spécialement à l'histoire artistique et littéraire.

La méthode de l'histoire arti tique et litt raire.

L'histoire est d'ordinaire divisée en histoire de l'homme, histoire de la nature et histoire mixte, où entrent les deux précédentes. Il est clair que l'histoire artistique et littéraire rentre dans la première, puisqu'elle concerne une activité spirituelle, c'est-à-dire propre à l'homme.

De cette observation on tire comme conséquence qu'il est absurde de se proposer le problème *historique de l'origine de*

Critique du pr blème de l'o gine de l'a

l'art. Mais il faut avoir soin de remarquer que par la formule *origine de l'art* on a entendu des choses très diverses. *Origine* a signifié très souvent *nature* ou *essence* du fait artistique ; et en ce cas, c'est un problème *scientifique* ou *philosophique*, précisément celui que notre traité d'esthétique s'est efforcé de résoudre. D'autres fois, par *origine* on a entendu je ne sais quelle *genèse idéale*, la recherche de la raison de l'art, la déduction du fait artistique d'un principe suprême qui contient en lui l'esprit et la nature ; problème *métaphysique* qui, à notre avis, n'existe pas. Quand, d'autre part, on a voulu proprement rechercher de quelle façon s'est *historiquement formée* la fonction artistique, on est tombé dans une équivoque. Si l'expression est la première forme de la conscience, si c'est le passage par lequel l'animal se transforme en homme, si c'est l'épigenèse humaine, comment chercher l'origine historique de ce qui n'est pas un *produit de la nature*, mais un *postulat* de l'histoire humaine ? Comment faire la genèse de ce qui est le *moment créateur* de la réalité ? L'équivoque est née de la comparaison avec les *institutions humaines*, qui se sont formées en effet dans le cours de l'histoire, et dans le cours de l'histoire ont disparu ou ont pu disparaître. Entre le fait esthétique et une institution humaine, telle que le mariage monogamique ou le fief, existe une différence comparable à celle des corps simples et des composés en chimie ; du simple, on ne peut indiquer la formation, autrement il ne serait pas simple, et quand on la découvre, il cesse d'être simple et passe parmi les composés.

Problème purement historique est, enfin, celui de l'origine de l'art, lorsqu'il comporte la question non plus de la formation de la fonction, mais du lieu et du temps, du point ou région du globe, du point ou époque de l'histoire où il est pour la première fois apparu ou du moins avec quelque importance. Le problème ne fait qu'un avec celui de l'apparition de la civilisation humaine sur la terre ; car un homme qui n'a pas d'intuitions et ne s'exprime pas, n'est pas encore un homme. Pour résoudre un semblable problème, il manque certainement les

données, mais non la possibilité abstraite, comme d'autre part abondent les tentatives de solutions et les hypothèses.

Le criterium du progrès et l'histoire.

Toute forme d'histoire humaine a pour base le concept du progrès. Mais par progrès il ne faut pas entendre l'imaginaire et métaphysique *loi du progrès*, qui mènerait avec une force irrésistible les générations humaines à on ne sait quelles destinées, qui envahirait l'histoire dans toute ses parties et la déterminerait à chacun de ses pas : un plan providentiel, que nous pourrions deviner et comprendre dans sa logique. Supposer une loi de ce genre, c'est nier l'histoire même, ce caractère accidentel et empirique, qui distingue le fait concret de l'abstraction. Et pour la même raison le progrès n'a rien à voir avec la prétendue *loi d'évolution*, laquelle, si elle signifie le fait concret de la réalité qui évolue (c'est-à-dire qui est en réalité), n'est pas une *loi*; et si elle est une *loi*, se confond avec la loi métaphysique du progrès. Le progrès n'est pas autre chose que le concept même de l'activité humaine, qui travaille sur la matière que lui fournit la nature, en vainct les obstacles et la soumet à ses fins.

Ce concept du *progrès*, c'est-à-dire de l'activité humaine appliquée à une matière donnée, est le *point de vue* de l'historien de l'humanité. Un historien, qui n'est pas simplement un collectionneur de faits disparates, un simple chercheur ou un simple chroniqueur, ne peut composer la plus petite narration de faits humains, s'il n'a pas un *point de vue déterminé*, c'est-à-dire une idée à lui de la façon dont devait se résoudre le problème humain dont il écrit l'histoire. Du chaos des faits bruts il ne s'élève à l'œuvre d'art historique que moyennant cette aperception qui lui rend possible de découper dans le chaos une représentation déterminée. L'historien d'un mouvement social doit connaître la *fin* à laquelle ce mouvement se réfère : l'historien d'une nation en décrira les *progrès* et les *reculs* par rapport aux idéals de la *civilisation humaine* : l'historien d'une science, les *progrès* et les *reculs* de celle-ci par rapport à la conviction qu'il s'est faite de la *vérité* de cette science.

Nous ne pouvons pas ici nous étendre sur la démonstration

de la nécessité et de l'immancabilité de ce critérium *subjectif* — qui se concilie avec la plus grande *objectivité*, avec *l'impartialité* la plus scrupuleuse dans la référence des données de fait — dans toute narration d'histoire de l'humanité et de ses œuvres et actions. Il n'y a qu'à lire n'importe quel livre d'histoire pour découvrir aussitôt le point de vue de l'auteur, si celui-ci est un historien digne de ce nom. Il y a des historiens libéraux et des historiens réactionnaires, des rationalistes et des catholiques, pour ce qui regarde l'histoire politique et sociale : des historiens métaphysiciens, empiristes, sceptiques, idéalistes, spiritualistes, pour ce qui regarde l'histoire de la philosophie. Etaient-ils donc privés de vues politiques et sociales, des hommes comme Thucydide et Polybe, Tite Live et Tacite, Machiavel et Guichardin, Giannone et Voltaire, et à notre époque, Guizot ou Thiers, Maucaulay ou Balbo, Ranke ou Mommsen ? Et dans l'histoire de la philosophie, depuis Hegel qui, le premier, l'éleva à une grande hauteur, jusqu'à Ritter, à Zeller, à Cousin, à Lewes, à Spaventa, lequel n'a pas eu son *criterium de progrès* ? Dans l'histoire même de l'esthétique, y a-t-il une seule œuvre de quelque valeur qui ne soit pas faite au point de vue de telle ou telle esthétique *métaphysique* (hegélienne ou herbartienne), ou à un point de vue *sensualiste* ou à un point de vue *éclectique*? Pour échapper à l'inéluctable nécessité de prendre parti, l'historien devrait devenir un *eunuque* politique ou scientifique ; et l'histoire n'est pas un métier d'eunuques. Ceux-ci ne peuvent être bons, tout au plus, qu'à composer ces gros volumes d'une érudition non sans utilité, *elumbis atque fracta*, qu'on appelle, non sans raison, *monacale*.

Si donc le concept de progrès, le point de vue, le critérium, est inévitable, le mieux qu'on puisse faire est non pas de chercher à y échapper, mais de s'en procurer un bon autant que possible. C'est à cela que chacun tend, de toutes ses forces, lorsqu'il se forme lentement et sérieusement des *convictions*. Qu'on n'ajoute pas foi aux historiens qui font profession de vouloir interroger les faits, sans y mettre rien du tout qui leur soit

propre : c'est là chez eux naïveté et illusion : le quelque chose de personnel, s'ils sont historiens pour de bon, ils l'y mettront toujours, même sans s'en apercevoir ; ou ils croiront l'avoir évité seulement parce qu'ils l'auront indiqué par des *sous-entendus*, ce qui est au reste la manière la plus insinuante et la plus pénétrante.

Absence d'une ligne de progrès unique dans l'histoire artistique et littéraire.

L'histoire artistique et littéraire, pas plus qu'aucune autre, ne saurait se passer du critérium de progrès. Ce qu'est véritablement une œuvre d'art donnée, nous ne pouvons l'exposer qu'en fixant le problème artistique que son auteur devait résoudre, et en déterminant s'il en a atteint la solution, ou de combien et comment il en est resté éloigné. Mais le critérium du progrès assume dans l'histoire artistique et littéraire une forme spéciale, différente de celle qu'il assume dans l'histoire de la science, et cela répond à la différence même qui existe entre le fait esthétique et le fait scientifique.

Nous pouvons représenter toute l'histoire de la science sur une ligne unique de progrès et de recul. La science est l'universel et ses problèmes sont liés, subordonnés et coordonnés, unifiés en un vaste système unique, ou problème d'ensemble. Le problème même de la nature de la connaissance a fatigué tous les penseurs : philosophes indiens et philosophes grecs, chrétiens et mahométans, têtes nues et têtes à turbans, têtes à perruques et têtes à chapeau noir, comme disait Heine ; et il fatiguera, avec la nôtre, les générations futures. Mais l'Art est intuition, et l'intuition est individualité, et l'individualité ne se répète pas. Il serait par suite tout à fait erroné de placer l'histoire de la production artistique du genre humain sur une seule ligne progressive et régressive.

L'histoire des productions esthétiques présente, sans doute, des cycles *progressifs*, mais chacun avec son *propre problème*, et progressif seulement *par rapport* à ce problème. Lorsque beaucoup d'hommes dépensent leurs efforts après une même matière sans parvenir à lui donner la forme adéquate, mais en s'en rapprochant, on dit qu'il y a *progrès ;* et, quand survient celui qui lui donne la forme définitive, on dit que le *cycle est achevé*, le pro-

grès est fini. On peut prendre comme exemple typique le progrès de l'élaboration dans la matière chevaleresque, à l'époque de la Renaissance, de Pulci à l'Arioste. En insistant encore sur cette même matière, on ne ferait que répéter ou imiter, diminuer ou exagérer, gâter ce qui a été fait déjà, en somme ce serait la décadence. Exemple, les épigones ariostesques. Le progrès commence quand recommence un nouveau cycle. Exemple, Cervantès. Et en quoi consiste la décadence générale de la littérature italienne vers la fin du XVIe siècle sinon en ce fait qu'*on n'avait plus rien à dire*, et qu'on répétait, en les exagérant, les *motifs* déjà trouvés ? Si les Italiens de ce temps avaient au moins su *exprimer* leur propre décadence, ce n'aurait déjà plus été du tout une décadence : et ils auraient anticipé le mouvement littéraire de la période du *risorgimento*. Là où la matière n'est pas la même, il n'y a pas *cycle progressif*. Ni Shakespeare n'est en progrès sur Dante, ni Gœthe sur Shakespeare ; mais, tout au plus Dante sur les auteurs de visions du moyen âge, Shakespeare sur les dramaturges de la période d'Elisabeth, et Gœthe avec *Werther* et le premier *Faust* sur les auteurs du *Sturm und Drang*. L'art même des peuples sauvages n'est pas inférieur, comme art, à celui des peuples civilisés, s'il est corrélatif aux impressions du sauvage.

[...]reurs contre cette loi.

Contre cette forme spéciale de critérium du progrès dans l'histoire artistique et littéraire beaucoup ont péché et pèchent encore. Il y a des gens qui veulent représenter l'enfance de l'art italien par Giotto, et sa maturité par Raphaël ou Titien : comme si Giotto n'était pas parfait et accompli, étant donnée la matière sentimentale qu'il avait dans l'âme. Il n'était pas en état, certainement, de dessiner un corps comme Raphaël, ou de le colorier comme Titien : mais ceux-ci étaient-ils en état de créer le *Mariage de Saint-François avec la Pauvreté*, ou la *Mort de Saint-François*, comme Giotto ? L'esprit de l'un n'était pas encore attiré par la beauté florissante du corps, que la Renaissance mit en honneur et dont elle fit un objet d'études : l'esprit des autres avait cessé d'être curieux de certains mouvements d'ardeur et de tendresse, qui attiraient l'homme du XIVe siècle.

Comment donc instituer une comparaison là où manque le terme de comparaison ?

Souffrent du même défaut les célèbres divisions de l'histoire de l'art en période *orientale*, équilibre rompu entre l'idée et la forme, avec prépondérance de la seconde, *classique*, équilibre de l'idée et de la forme, et *romantique*, nouveau manque d'équilibre, avec prépondérance de l'idée ; ou bien d'art *oriental*, imperfection formelle, *classique*, perfection formelle, *romantique* ou *moderne*, perfection de contenu et de forme. Comme on voit, *classique* et *romantique*, parmi tant de significations, ont reçu aussi celle de périodes historiques progressives ou régressives par rapport à la réalisation d'on ne sait quel *idéal artistique de l'humanité*.

La différence entre l'histoire artistique et littéraire et celle de la science pourrait encore se formuler ainsi : la science est une seule œuvre d'art, à laquelle toute l'humanité collabore depuis des siècles ; et par suite elle forme un cycle progressif unique : les autres œuvres d'art ont chacune leur problème et leur cycle. Et on pourrait montrer l'analogie et la différence dans l'histoire de l'activité pratique de l'homme, chez qui la communauté de l'idéal humain (la liberté de l'esprit) rend possible une histoire générale de la civilisation, alors qu'une histoire des fins individuelles, de l'activité purement économique, reste toujours fragmentaire et quasi biographique. Mais qu'il nous suffise de l'avoir indiqué.

Autres sens mot *progrès* fait d'esthé que.

Il n'y a donc pas un progrès esthétique de l'humanité. Cependant par progrès esthétique on entend parfois non le progrès proprement esthétique, mais l'accumulation toujours croissante de nos connaissances historiques qui nous fait sympathiser avec les productions artistiques de tous les peuples et de tous les temps, ou, comme on dit, qui élargit notre goût. La différence apparaît déjà immense si on compare le XVIIIe siècle, si incapable de sortir de lui-même, avec le nôtre, qui goûte en même temps les arts grecs et romains, entendus plus exactement, et le byzantin, et l'arabe, et celui du moyen-âge, de la Renaissance, du XVIe siècle, et le baroque, et celui même du XVIIIe

siècle ; et qui approfondit tous les jours davantage l'égyptien, le babylonien, l'étrusque, même le préhistorique. Certes la différence entre le sauvage et l'homme civilisé ne réside pas dans les facultés humaines ; car le sauvage a, comme l'homme civilisé, langue et intellect, religion et moralité ; c'est un homme entier : elle réside seulement en ce que l'homme civilisé pénètre et domine par son activité théorique et pratique une plus grande partie de l'univers. Nous ne pourrions affirmer avec certitude être des hommes spirituellement plus robustes que les contemporains, par exemple, de Périclès ; mais qui peut nier que nous ne soyons plus riches qu'eux ? riches d'une grande partie de leurs richesses, et de celles de tant d'autres peuples et générations, sans compter les nôtres ?

En un autre sens, impropre aussi, on parle de *progrès esthétique*, en observant le raffinement et la complication d'états d'âme que nous révèlent les œuvres d'art des peuples les plus civilisés en comparaison de celles des peuples les moins civilisés, des barbares, des sauvages. Ici le progrès est dans les conditions d'ensemble de la société, non dans l'*activité artistique*, à laquelle la matière est indifférente.

Ce sont là les points les plus importants qu'il faut avoir présents à l'esprit en parlant de la méthode de l'histoire artistique et littéraire.



XVIII

Un regard jeté sur le chemin parcouru peut montrer que notre traité a épuisé son programme. Après avoir étudié la nature de la connaissance intuitive ou expressive, qui est le fait esthétique ou artistique (ch. I et II), et caractérisé l'autre forme principale de connaissance, l'intellectuelle, et les complications secondaires de ces formes (ch. III), il nous a été possible de critiquer toutes les théories esthétiques erronées, qui naissent de la confusion des diverses formes et du transport indu des caractères de l'une dans l'autre (ch. IV), en indiquant en même temps les erreurs inverses qui se produisent dans la théorie de la connaissance intellectuelle et de l'histoire (ch. V). Passant à l'examen des relations de la forme esthétique avec les autres activités, non plus théoriques, mais pratiques de l'esprit, nous avons affirmé la spécialité de l'activité pratique qui vient après la théorique ; de là sort la critique de l'invasion des concepts pratiques dans le fait esthétique (ch. VI) ; et nous avons distingué les deux formes de l'activité pratique en économique et en éthique (ch. VII), ce qui nous a amené à ce résultat que, outre les quatre que nous avons analysées, il n'y a pas d'autres formes de l'esprit ; de là la critique de toute esthétique métaphysique (ch. VIII). Et, de même qu'il n'y a pas d'autres formes spirituelles de même degré, de même il n'y a pas de subdivisions originelles des quatre que nous avons établies, et en particulier de l'esthétique ; d'où découle l'impossibilité de classes d'expressions et la critique de la rhétorique, c'est-à-dire de la division des expressions en simples et ornées, avec les subdivisions qui s'y rapportent (ch. IX). Mais le fait esthétique, comme toute autre activité spirituelle, se développe dans la

Résumé de recherche.

psyché et est accompagné du sentiment de plaisir et douleur ; ce qui nous a conduit à étudier les sentiments de la valeur en général, et de la valeur esthétique ou du beau en particulier (ch. X), à critiquer l'esthétique hédonique dans toutes ses diverses apparitions et complications (ch. XI), et à exclure du système esthétique la longue série de concepts pseudo-esthétiques qu'on y a introduits (ch. XII). De la production esthétique arrivant aux faits de la reproduction, nous avons d'abord étudié la fixation externe de l'expression esthétique en vue de la reproduction, ce qui est le prétendu *beau physique*, soit artificiel, soit naturel (ch. XIII) ; puis tiré de cette distinction les critiques des erreurs basées sur la confusion du côté physique et du côté esthétique des faits (ch. XIV) ; puis indiqué la signification de la *technique artistique*, c'est-à-dire de la technique au service de la reproduction, critiquant de cette façon les divisions, limites et classifications des différents arts, et les rapports entre l'art et l'économie, l'art et la morale (ch. XV). Comme d'autre part, l'existence des objets physiques adjuvants ne suffit pas à la pleine reproduction esthétique et qu'elle exige encore la reconstitution des conditions parmi lesquelles le stimulant a opéré tout d'abord, nous avons encore étudié la fonction de l'érudition historique, qui a pour but de nous remettre en communication avec les œuvres du passé et de servir de fondement au jugement esthétique (ch. XVI) : pour terminer par la méthode de l'histoire artistique et littéraire, laquelle, la reproduction une fois obtenue, s'occupe d'exposer le caractère et la succession des œuvres artistiques (ch. XVII). Le fait esthétique a été considéré en lui-même, dans ses relations avec les autres activités spirituelles, avec les faits organiques, avec les faits physiques, avec la mémoire et avec l'élaboration historique ; en somme nous l'avons examiné d'abord *sujet*, jusqu'à ce qu'il devienne *objet* : depuis le moment où il naît jusqu'à celui où il devient *matière d'histoire*.

Il peut se faire que ce traité d'esthétique semble un peu mince si on le compare extrinsèquement aux gros volumes qu'on a d'ordinaire consacrés à cette science. Mais si on observe

que ces volumes pour les neuf dixièmes sont remplis de matières en dehors du sujet, telles que les définitions psychologiques ou métaphysiques des concepts pseudo-esthétiques (sublime, comique, tragique, humoristique, etc.), ou l'exposition des prétendues zoologie, botanique et minéralogie esthétiques, et de l'histoire universelle appréciée esthétiquement; et, enfin, qu'on y a fait entrer, et ordinairement estropiée, toute l'histoire concrète de l'art et de la littérature, avec des jugements sur Homère et sur Dante, sur Arioste et sur Shakespeare, sur Beethoven et sur Rossini, sur Michel-Ange et sur Raphaël ; notre traité non seulement n'apparaîtra plus trop mince, mais semblera même beaucoup plus large que ceux-là, qui du reste, laissent de côté où effleurent à peine la plus grande partie des difficiles problèmes, proprement esthétiques, sur lesquels nous avons senti le devoir de faire porter nos efforts.

Identité de la Linguistique avec l'Esthétique.

Nous avons donc étudié dans toutes ses parties l'esthétique, comme « science de l'expression ». Pourtant il nous reste encore à justifier le sous-titre de « linguistique générale », que nous avons ajouté au premier ; et à exposer, à éclaircir la thèse que la science de l'art et la science du langage, l'esthétique et la linguistique ne sont point deux sciences distinctes, subordonnées, coordonnées ou disparates, mais sont une seule et même science. Non pas qu'il y ait une *linguistique spéciale ;* mais la science linguistique dont on s'occupe, la *linguistique générale*, en ce qu'elle a de réductible à la science ou à la philosophie, n'est pas autre chose que l'esthétique. Celui qui s'occupe de linguistique générale, c'est-à-dire de linguistique scientifique, s'occupe de problèmes esthétiques, et *vice versa* ; philosophie du langage et philosophie de l'art sont la même chose.

Et en effet, pour que la linguistique fût une science *différente* de l'esthétique, elle ne devrait pas avoir pour objet l'*expression*, qui est le fait esthétique même : or, il semble superflu de démontrer que le *langage* est *expression*. Une émission de sons, qui n'exprime rien, n'est pas le langage : le langage est le son articulé et délimité en vue de l'expression. Pour qu'il fût une

science *spéciale* par rapport à l'esthétique, celle-ci devrait avoir pour objet une *classe spéciale* d'expressions ; et nous avons déjà prouvé qu'il n'y a pas de *classes d'expressions ;* que la recherche de ces classes sera toujours vaine. Qui jamais est arrivé à distinguer, au prix des plus grands efforts, entre la *langue* et le *style ?*

ormule esthétique des problèmes linguistiques. Nature du langage.

Les problèmes que cherche à résoudre, et les erreurs parmi lesquelles s'est débattue et se débat la linguistique, sont les mêmes qui occupent et embrouillent la science esthétique. S'il n'est pas toujours facile, il est pourtant toujours possible de réduire les questions scientifiques de la linguistique à leur formule esthétique.

Les discussions mêmes sur la nature de la linguistique trouvent un écho dans celles qu'on a soulevées autour de la nature de l'esthétique. Ainsi, on s'est demandé si la linguistique est une connaissance *historique* ou *scientifique ;* et, après avoir distingué le *scientifique* de l'*historique*, si la science linguistique appartient à l'ordre des sciences *naturelles* ou des sciences *psychologiques*, et par ces dernières on entendait aussi bien la psychologie propre, que les sciences de l'esprit. La même chose est arrivée pour l'esthétique, que certains, confondant l'expression esthétique avec l'expression physique, considèrent comme *science naturelle* ; d'autres, confondant l'expression avec l'impression antérieure, en font une *science psychologique* ; d'autres, niant la possibilité même d'une science, y voient un *recueil de faits historiques ;* jusqu'à ce qu'on arrive à reconnaître qu'elle appartient aux sciences de l'*activité* ou des *valeurs humaines*, qui sont les *sciences de l'esprit*.

L'expression linguistique ou la parole a paru souvent un fait d'interjection, qui rentrerait dans ce qu'on nomme les expressions physiques des sentiments, communes aux hommes et aux animaux. Mais on n'a pas tardé à s'apercevoir qu'entre un *aïe !*, réflexe physique de la douleur, et une parole, voire même entre cet *aie !* et le *aïe !* employé comme parole, il y a un abîme. Une fois abandonnée la théorie de l'interjection (ou de l'*aie aïe !* comme l'appellent les Allemands), s'est présentée celle

de l'*association* ou *convention :* laquelle tombe sous la même objection qui détruit l'*associationisme esthétique* en général : la parole est unité et non multiplicité d'images, et la multiplicité n'explique pas, mais même présuppose, l'expression à expliquer. Une variante de l'*associationisme linguistique* est l'associationisme *imitatif :* cette théorie de l'onomatopée, que les glottologues eux-mêmes tournent en dérision sous le nom de théorie du *ouaou-ouau*, par imitation de l'aboiement du chien, d'où l'animal tirerait son nom selon les onomatopéistes.

La théorie la plus fréquente de nos jours (quand elle n'est pas simplement un naturalisme grossier) consiste en une espèce d'éclectisme ou de mélange entre toutes celles qui précèdent : prétendant que le langage est en partie produit d'interjections et en partie d'onomatopées et de conventions : théorie bien digne de la décadence scientifique et philosophique de la seconde moitié du XIXe siècle. Le langage serait dans ce cas un nom collectif pour des faits disparates : et comment pourrait-on concevoir une *science* de faits disparates, de groupements accidentels ?

Il faut ici noter une erreur dans laquelle sont tombés ceux mêmes des glottologues qui ont le mieux pénétré la nature active du langage, quand ils ont admis que le langage, à son origine, fut une *création* spirituelle ; mais que dans la suite il est allé s'accroissant, en grande partie, par *association*. La distinction entre l'*origine* et la *suite* ne tient pas debout : origine ne peut signifier en ce cas que *nature* ou *essence* ; et si le langage est une création spirituelle, il sera toujours une création ; s'il est une association, il aura été tel dès le début. L'erreur est née de ce qu'on n'a pas fait attention au principe esthétique général que nous connaissons : « que les expressions déjà produites doivent *redescendre à l'état d'impressions* pour donner lieu aux *nouvelles expressions* ». Lorsque nous produisons les mots nouveaux, nous transformons ordinairement les anciens en en variant ou en en élargissant le sens : mais ce procédé est *créatif* et non *associatif*, bien que la création ait pour matière les impressions non pas de l'hypothétique homme

L'origine du langage et son évolution.

primitif, mais de l'homme vivant depuis des siècles en société et qui a déposé dans son organisme tant de choses et parmi celles-ci, tant de langage.

Rapport entre la grammaire et la logique.

La question de la distinction entre le fait esthétique et le fait intellectuel s'est présentée en linguistique comme la question des rapports entre la *Grammaire* et la *Logique*. Comme nous l'avons dit, cette question a reçu deux solutions partiellement vraies : celle de l'*indissolubilité* de la Logique et de la Grammaire, et celle de la *dissolubilité*. Et la solution complète est : que si la forme logique est indissoluble de la grammaticale (esthétique), celle-ci est dissoluble de celle-là.

Les genres grammaticaux ou les parties du discours.

Si nous regardons une peinture qui représente, par exemple, un individu qui chemine sur une certaine route champêtre, nous pouvons dire : « Cette peinture nous représente un fait de *mouvement*, qui, s'il est conçu comme volontaire, se nomme *action* ; et, vu que tout mouvement suppose une matière, et toute action un *être* qui agit, cette peinture nous présente aussi ou une *matière* ou un *être*. Mais ce mouvement advient dans un lieu déterminé, qui est une portion d'un certain *astre* (la Terre), et proprement de ce qu'on nomme *terre ferme*, et proprement d'une portion plantée d'arbres et couverte d'herbes, qu'on nomme *campagne*, sillonnée naturellement ou artificiellement par quelque chose qu'on appelle *route*. Mais *terre ferme*, *campagne*, *route* sont des *genres* ou *universels*, vu qu'il y a d'autres *terres fermes*, d'autres *campagnes*, d'autres *routes*. » Et on pourrait poursuivre encore ces considérations. En substituant à la peinture que nous avons imaginée une phrase qui dit par exemple : « Pierre chemine sur une route champêtre », et en faisant les mêmes considérations, nous obtenons les concepts de *verbe* (mouvement ou action), de *nom* (matière ou agent), de *nom propre*, de *nom commun*, et ainsi de suite.

Qu'avons-nous fait dans les deux cas ? Nous avons soumis à une élaboration logique ce qui se présentait d'abord élaboré seulement esthétiquement : c'est-à-dire que nous avons détruit l'esthétique par le logique. Mais, de même que l'erreur commence dans l'esthétique générale quand on veut repasser du

logique à l'esthétique et qu'on se demande : — quelle est l'expression du *mouvement*, de l'*action*, de la *matière*, de l'*être*, du *général*, de l'*individuel*, etc. ? — et la théorie erronée prend le titre de *théorie des genres artistiques et littéraires* ; de même, en matière de langue, l'erreur commence lorsque le *mouvement* ou l'*action* est nommé *verbe*, l'être ou la matière *nom* ou *substantif*, et que de ces *nom*, *verbe*, etc., on fait des catégories linguistiques, ou des *parties du discours*. La théorie des *parties du discours* répond à la théorie des *genres artistiques et littéraires* de l'esthétique.

Il est faux que le nom ou le verbe s'expriment avec des *paroles* déterminées. L'expression est un tout indivisible : le nom et le verbe n'existent pas en elle, mais sont des *abstractions* que nous forgeons en *détruisant* la seule réalité linguistique, qui est la *proposition*, c'est-à-dire l'*expression*. Cela a l'air paradoxal, mais est d'une vérité excessivement simple.

Et de même que dans l'Esthétique, en conséquence de l'erreur des *genres*, on a considéré comme imparfaites les productions artistiques de quelques nations chez lesquelles les prétendus genres semblent être encore mal discernés ou, en partie, manquer ; de même dans la Linguistique la théorie des parties du discours a produit l'erreur analogue de la distinction des langues en *formées* et *informes*, selon qu'y apparaissent ou que n'y apparaissent pas certaines des prétendues parties du discours : par exemple le *verbe*.

Les *parties du discours* peuvent avoir une valeur mnémonique pour l'étude des langues, mais scientifiquement n'ont aucune valeur.

L'individualité du langage et la classification des langues.

La Linguistique a découvert elle aussi le principe de l'*individualité* irréductible du fait esthétique, lorsqu'elle a affirmé que la parole, c'est le *réellement parlé*, et qu'il n'y a pas deux paroles qui s'identifient : détruisant ainsi les *synonymes* et les *homonymes*, et montrant l'impossibilité de traduire véritablement un mot en un autre, de ce qu'on appelle *dialecte* à ce qu'on appelle *langue*, et de ce qu'on nomme *langue maternelle* à ce qu'on nomme *langue étrangère*.

Ainsi à cette juste vue répond mal la tentative de *classification des langues*. Les langues n'ont pas de réalité en dehors des propositions et ensembles de propositions réellement prononcées et écrites, chez certains peuples, pendant certaines périodes. Qu'est-ce que l'art d'un peuple donné, sinon l'ensemble de toutes ses productions artistiques ? Et qu'est-ce que le *caractère* d'un art (par exemple de l'art grec ou de la littérature provençale) sinon la physionomie de l'ensemble de ces productions ? Et comment pourrait-on répondre à cette question sinon en faisant l'histoire de l'art (de la littérature, c'est-à-dire de la langue en acte) ?

Il semblera que ce raisonnement [illegible] contre toutes ces [illegible] *classifications des langues*, [illegible] la classification *historico-généalogique*, gloire de la philologie comparée. Il en est ainsi. [illegible] en est-il ainsi ? Justement parce que la *classification historico-généalogique* n'est pas une *classification*; celui qui écrit l'histoire ne classifie pas, et les philologues eux-mêmes se sont empressés d'avertir que les langues [illegible] série historique [illegible] elles font [illegible] ne sont pas des *genres* ou *espèces* distinctes et détachées, mais un [illegible] *qui se développe* dans les diverses phases de son développement.

Le langage a été parfois considéré comme un fait volontaire [illegible]. Mais d'autres ont découvert l'impossibilité de créer le langage artificiellement, par un acte de volonté. *Tu, Cæsar, civitatem dare potes hominibus, verba non potes !* dit-on [illegible] l'empereur romain.

La nature esthétique (et par suite théorique) de l'expression nous donne le moyen de découvrir l'erreur scientifique qui est dans le concept d'une grammaire normative, contenant les préceptes du bon langage. Contre cette erreur le bon sens s'est toujours révolté ; un exemple de cette rébellion est le *tant pis pour la grammaire*, attribué au sieur de Voltaire. Mais l'impossibilité d'une grammaire normative est reconnue par les professeurs mêmes de grammaire, lorsqu'ils avertissent que bien

écrire ne s'apprend pas par des règles, qu'il n'y a pas de règles sans exceptions, et que l'étude de la grammaire doit être conduite pratiquement par des lectures et des exemples, qui forment le goût littéraire. La raison scientifique de l'impossibilité est dans notre démonstration : qu'une *technique du théorique* représente une contradiction dans les termes. Et que pourrait être la grammaire (normative) sinon justement une *technique de l'expression linguistique*, c'est-à-dire d'un fait théorique ?

Que si maintenant on entend par *grammaire* non pas une discipline normative, mais une purement informative, soit du présent (de l'usage vivant), soit du passé (grammaire historique), il est évident que dans ce cas on n'a là rien d'une science mais de simples vues et groupements, qui servent, comme on l'a déjà indiqué, à rendre plus facile l'étude des langues mortes ou vivantes.

C'est un organisme purement didactique qu'on trouve dans beaucoup des livres qui prennent le titre de *traités de linguistique*, et sont simplement des *manuels scolaires*. D'ordinaire, en effet, on y trouve un peu de tout : depuis la description de l'appareil physiologique de la voix, et des machines artificielles qui la remplacent (phonographes), jusqu'au résumé des résultats les plus importants de la philologie indo-européenne, sémitique, copte, chinoise, etc. ; des généralités philosophiques sur l'origine du langage aux conseils sur le moulé, la calligraphie, et l'ordonnance des fiches pour les dépouilles philologiques. Les quelques notions, fournies par fragments et incomplètement, et concernant le langage dans son essence, le langage en tant qu'expression, ne sont pas autre chose que les notions mêmes de l'Esthétique. — Hors de l'Esthétique qui donne la science de la nature du langage, et de la grammaire empirique qui est un expédient pédagogique, il ne reste que l'histoire des langues dans leur réalité vivante, c'est-à-dire l'histoire des productions littéraires concrètes, qui est l'histoire de la littérature.

Les faits linguistiques élémentaires, ou les racines.

La même erreur de la confusion du physique avec l'esthétique, d'où naissent les *formes élémentaires du beau*, est commise par ceux qui cherchent les *faits linguistiques élémentaires*,

dérivant de ce que les divisions des séries plus longues de sons physiques en séries plus courtes. Syllabes, voyelles et consonnes, et les séries de syllabes appelées *paroles*, qui ne donnent pas un sens précis, prises toutes seules, ne sont point des faits linguistiques, mais de simples sons physiques.

Une erreur du même genre est celle des *racines*, auxquelles les plus habiles philologues donnent aujourd'hui une valeur fort limitée. Après avoir confondu entre eux les faits physiques avec les faits linguistiques ou expressifs, et considérant ensuite que dans l'ordre des idées le simple précède le complexe, on a pensé que les *faits physiques les plus petits* étaient les *faits les plus simples*. De là la nécessité imaginée que les langues les plus anciennes, les primitives, aient été *monosyllabiques* ; et que le progrès de la recherche historique doive conduire à découvrir toujours les *racines monosyllabiques*. Cette théorie des racines monosyllabiques n'est donc ni une nécessité rationnelle ni un postulat inévitable ; c'est, tout au plus, une simple hypothèse peu sûre, que les faits connus jusqu'ici ne confirment pas. La *première expression* que le *premier* homme a conçue a pu être aussi un réflexe physique non pas *phonique*, mais *mimique*, s'extérioriser non pas en un *son*, mais en *un geste*. Et, supposé qu'elle se fût extériorisée en un son, il n'y a d'autre part aucune raison de supposer que ce son dût être monosyllabique et non polysyllabique. Les philologues accusent souvent leur ignorance et leur impuissance, s'ils ne réussissent pas toujours à ramener le polysyllabisme au monosyllabisme et espèrent dans l'avenir. Mais c'est une foi sans fondement ; comme cette reconnaissance est un acte d'humilité basé sur une présomption erronée, qui nous assure que les paroles primitives dussent être de toute nécessité *monosyllabiques*[1].

Au reste, les limites des syllabes, comme celles des mots sont tout à fait arbitraires, et fixées au moins mal qu'il se peut par l'usage empirique. Le parler primitif ou le parler de l'homme inculte est un continu, dépourvu de toute conscience réfléchie de la division du discours en mots et syllabes, que l'école nous

apprend. Sur de telles divisions on ne fonde aucune loi de vraie *linguistique*. C'est ce que confirment les linguistes, en avouant que de l'*hiatus*, de la *cacophonie*, de la *diérèse*, de la *synérèse*, il n'y a pas de *lois phonétiques*, mais des lois de *goût* et de *convenance*; ce qui veut dire des *lois esthétiques*.

Le jugement esthétique et la langue modèle. Du préjugé d'une mesure rationnelle du beau, de ce concept que nous avons appelé du *faux absolu* esthétique, prend, enfin, naissance la recherche de la *langue modèle*, ou du moyen de réduire l'usage linguistique à l'unité : la question, comme on la nomme, de l'unité de la langue.

Le langage est une perpétuelle création : ce qui est exprimé linguistiquement ne se répète pas sinon justement comme reproduction du déjà produit : les impressions toujours nouvelles donnent lieu à des changements continuels de sons et de significations, c'est-à-dire à des expressions toujours nouvelles. Chercher la langue modèle est donc chercher l'*immobilité du mouvement*. Chacun parle, et doit parler, selon les échos que les stimulants des choses éveillent dans sa psyché, c'est-à-dire selon ses impressions. Ce n'est pas sans raison que le partisan le plus convaincu d'une solution quelle qu'elle soit du problème de l'*unité de la langue*, par le latin, la langue du XIVe siècle, ou le florentin, lorsqu'il parle ensuite pour communiquer ses pensées, pour se faire entendre, éprouve une certaine répugnance à suivre sa *théorie* ; car il sent qu'en substituant le mot latin, du XIVe siècle, ou florentin, à celui d'origine différente, mais qui répond à ses impressions, il arriverait à fausser celles-ci ; de *parleur* il deviendrait un *vaniteux qui s'écoute soi-même* ; d'homme *sérieux*, *pédant* ; de *sincère*, *histrion*. Ecrire *selon une théorie* n'est pas écrire réellement, c'est *faire de la littérature*.

La question de l'unité de la langue revient toujours sur le terrain parce que, comme elle est posée, elle est *insoluble*, étant fondée sur un faux concept de ce qu'est la langue : laquelle n'est pas un arsenal d'armes toutes faites, et n'est pas le *vocabulaire*, qui, bien qu'on le fasse progressif et de l'usage vivant, est toujours un cimetière de cadavres plus ou moins

habilement embaumés. Le vocabulaire est un recueil d'abstractions.

Nous ne voudrions pas par cette façon quelque peu brusque de trancher la question de la *langue modèle* ou de l'*unité de la langue*, apparaître moins que respectueux envers la longue suite de lettrés qui l'ont pendant des siècles agitée en Italie et ailleurs. Mais ces ardents débats étaient, au fond, des débats d'*esthéticité* et non de *science esthétique*, de *littérature* et non de *théorie littéraire*, de *parole* et d'*écriture effectives*, et non de *science linguistique* ; et l'erreur consistait à transformer l'expression d'un besoin en une thèse scientifique : le besoin de s'entendre plus facilement entre les différentes fractions d'un peuple divisé dialectalement, en la nécessité philosophique d'une *langue, une ou idéale*, ce qui est aussi absurde que la recherche d'une *langue universelle*, d'une langue qui soit un *concept* ou une *abstraction*. Le besoin social de s'entendre plus facilement ne se satisfait qu'avec l'universalité de la culture et l'augmentation des communications et des échanges intellectuels entre les hommes.

Conclusions. Contentons-nous de ces quelques points pour montrer que tous les problèmes scientifiques de la linguistique sont les mêmes que ceux de l'esthétique, et que les erreurs et les vérités de l'une sont les erreurs et les vérités de l'autre. Si la Linguistique et l'Esthétique paraissent deux sciences différentes, c'est parce qu'avec la première on pense à une grammaire, ou à quelque chose mêlé de grammaire, c'est-à-dire de schématisme mnémonique arbitraire, et non pas à une science rationnelle et à une philosophie du langage ; et parce que la grammaire, ou ce je ne sais quoi de grammatical, introduit dans les esprits le préjugé que la réalité du langage consiste en mots isolés et combinables, et non pas en les discours vivants et rationnellement indivisibles, qui ne sont rien autre chose que des expressions ou productions esthétiques.

Les *linguistes* ou glottologues, philosophiquement doués, qui ont mieux approfondi les questions sur le langage, se trouvent dans la condition des travailleurs d'un tunnel : arrivés à un

certain point ils doivent entendre les voix de leurs compagnons, les esthéticiens, qui ont commencé de l'autre côté. A un certain degré d'élaboration scientifique, la Linguistique, en tant que science, doit se fondre dans l'Esthétique ; et elle s'y fond, en effet, sans laisser de résidus.

II

HISTOIRE DE L'ESTHÉTIQUE

I

Point de vue cette histoi de l'Esthé que.

On a quelquefois fait un objet de controverse de cette question : l'Esthétique doit-elle être considérée comme une science antique ou moderne ? Vit-elle le jour après la Renaissance, ou existait-elle déjà dans le monde gréco-romain ? Ce n'est pas là, comme il est facile de le comprendre, une simple question de fait : il y entre un élément d'estimation : la solution dans un sens ou dans l'autre dépend de l'idée que chacun s'est formée de la nature de la science esthétique, et qu'il emploie comme mesure et terme de comparaison [1].

Notre point de vue est que l'esthétique est la *science de l'activité expressive* (représentative, imaginative). Par suite, suivant nous, elle n'apparaît que quand on a défini scientifiquement la nature de l'imagination, de la représentation, de l'expression ou quelque nom qu'on veuille donner à cette fonction de l'esprit, qui est sans doute *théorique*, mais non *intellectuelle*, productrice de connaissances, mais de connaissances de l'*individuel*, non de l'*universel*. Hors de ce point de vue, nous ne savons, pour notre compte, découvrir que déviations et erreurs.

Ces déviations peuvent se produire dans divers sens : et, suivant la distinction et les dénominations dont s'est servi dans un cas analogue un grand philosophe italien [2], nous serions

[1] *Théorie*, pp. 129-131. Par l'indication « Théorie » on renvoie à la première partie de ce volume. Les citations faites avec le seul nom de l'auteur se rapportent à des travaux historiques et critiques dont le titre entier est donné dans l'*Appendice bibliographique*. Les indications entre parenthèses indiquent, lorsque c'est nécessaire ou opportun, les éditions que nous avons eues sous les yeux des œuvres dont nous parlons.

[2] ROSMINI, *Nuovo saggio sull'origine delle idee*, sect. III et IV, pour classer les théories sur la connaissance.

enclins à dire qu'elles arrivent ou par *défaut* ou par *excès*. Déviation par *défaut* est celle qui nie une activité esthétique et imaginative spéciale, ou, ce qui revient au même, en nie l'autonomie, mutilant ainsi la réalité de l'esprit. Déviation par *excès*, celle qui lui substitue, ou lui superpose une autre activité, absolument introuvable dans l'expérience de la vie interne, une activité *mystérieuse* et effectivement *inexistante*. L'une et l'autre déviation, comme on peut le déduire de la partie théorique de notre travail, affectent diverses formes : la première, celle par défaut, peut être *hédonique pure*, en tant qu'elle considère l'art comme un simple fait de plaisir sensuel, et l'accepte comme tel ; ou bien *hédonico-rigoriste* en tant que, le considérant de la même manière, elle le déclare incompatible avec ce qu'il y a d'élevé dans l'homme, avec les activités spirituelles ; ou bien *hédonico-morale* ou *pédagogique*, en tant qu'elle consent à une transaction et admet l'art comme un fait sensuel qui peut n'être pas nuisible, et même rendre quelques services à la morale, pourvu qu'il lui soit soumis et obéissant[1]. Les formes de la seconde — que nous appellerons la théorie *mystique* — sont indéterminables *a priori*, car elles appartiennent au sentiment et à l'imagination dans leur variété et dans leurs nuances infinies[2].

Fausses directions et tentatives d'Esthétique dans l'antiquité gréco-romaine.

Le monde greco-romain nous présente toutes ces formes fondamentales de déviation : l'*hédonisme pur*, le *moralisme*, le *pédagogisme*, le *mysticisme*, et avec elles la plus sensationnelle et la plus célèbre des négations *rigoristes* qu'on ait jamais faites de l'art. Il nous présente aussi des acheminements à la théorie de l'*expression*, ou de la pure imagination : mais rien de plus que des acheminements et des tentatives. Donc, s'il nous faut ici prendre parti dans la question controversée de savoir si l'esthétique est une science antique ou moderne, nous ne pouvons ne pas nous ranger du côté de ceux qui en soutiennent délibérément le caractère moderne.

[1] *Théorie*, pp. 80-83.
[2] *Ibid.*, pp. 64-65.

Un coup d'œil sur les théories de l'antiquité servira à justifier ce que nous avons énoncé. Et un coup d'œil rapide suffira : entrer dans de menus détails, aller recueillant toutes les observations éparses des écrivains anciens sur l'art, serait refaire un travail déjà fait bien des fois et parfois fort bien fait. Ces idées, propositions, théories, sont en outre passées dans le patrimoine commun des connaissances, constitutif du fond classique de notre culture. Ici donc, plus que dans toute autre partie de cette histoire, il convient de parler par allusions, et de dessiner les lignes générales du développement.

Origine du pi blème esthé que en Grè

L'art, la faculté artistique ne devint en Grèce un *problème* philosophique qu'après le mouvement sophistique et en conséquence des polémiques socratiques. On a coutume, chez les historiens de la littérature, de montrer les origines de l'esthétique hellénique dans la première apparition de la critique et de la réflexion autour des œuvres de poésie, de peinture, de plastique et des autres arts ; dans les jugements qu'on portait à l'occasion des concours poétiques, dans les observations qu'on faisait sur les procédés des artistes, dans les rapprochements entre la peinture et la poésie conservés dans les paroles attribuées à Simonide et à Sophocle ; ou, enfin, dans la naissance de ce mot qui servit à grouper entre eux les différents arts et à en reconnaître la parenté : la *mimétique* (μίμησις) : quelque chose qui tient le milieu entre notre *imitation* et notre *représentation*. D'autres rapportent ces origines aux attaques que les premiers philosophes naturalistes et moralistes dirigèrent contre les fables, les imaginations et les usages des poètes : à la *vieille guerre entre la philosophie et la poésie*, comme devait ensuite l'appeler Platon [1], et aux défenses pour lesquelles, dans le but de sauver le bon renom d'Homère et des autres poètes, furent imaginées les interprétations du sens caché (ὑπόνοια), qu'on appellerait aujourd'hui *allégoriques*. Mais aucune de ces réflexions, observations et discussions ne comportait une question philosophique sur la nature de l'art. Le mouvement

[1] *Respublica*, l. X.

sophistique lui-même n'était pas favorables à son éclosion. Car alors l'attention fut sans doute attirée sur les faits internes ou psychiques, mais ceux-ci furent conçus comme de purs phénomènes d'opinion et de sentiment, de plaisir et de déplaisir, d'illusion, arbitre ou caprice. Et où il n'y a ni vrai, ni faux, ni bon, ni mauvais, il ne peut être question de beau ou de laid, ni de différence entre le vrai et le beau, entre le bon et le beau. On a alors, tout au plus, le problème générique de l'irrationnel et du rationnel, mais non celui de la nature de l'art, qui présuppose déjà établie la différence entre irrationnel et rationnel, matériel et spirituel, de pur fait et de valeur. Si donc la période sophistique fut le précédent nécessaire des découvertes de Socrate, le problème esthétique ne pouvait apparaître qu'après Socrate. Et il apparaît en effet avec Platon, l'auteur de la [illegible] ou pour mieux dire de la seule vraiment grandiose [illegible] de l'art qui apparaisse dans l'histoire des idées.

[illegible] rationnel [illegible] de l'âme, ou se [illegible] un moment de [illegible] avec la [illegible] question que se [illegible] le problème [illegible] est une [illegible]

[illegible]

losophie et de l'activité humaine ? — La réponse qu'il donna à la demande, la manière dont il résolut le problème, est connue. La mimétique — dit Platon — ne réalise pas les idées, c'est-à-dire la vérité des choses, mais reproduit les choses naturelles ou artificielles, pâles ombres de celles-là : c'est une diminution de la diminution : un travail de troisième ordre. Le peintre d'un objet est l'imitateur de ce que l'artisan a fait en imitant à son tour l'idée divine. L'art n'appartient donc pas à la région haute, rationnelle de l'âme (τοῦ λογιστικοῦ ἐν ψυχῇ), mais à la sensuelle : ce n'est pas un renforcement, mais une corruption de l'esprit (λώβη τῆς διανοίας) : il ne peut servir qu'au plaisir sensuel qui trouble et obscurcit. Par suite, la mimétique, les poésies et les poètes doivent être exclus de la république parfaite. — Platon est l'expression la plus conséquente de ceux qui ne réussissent pas à découvrir une autre forme de connaissance que l'intellectuelle. Que l'imitation s'arrête aux choses naturelles, à l'image (τὸ φάντασμα), et ne parvienne pas au concept, à la vérité logique (ἀλήθεια), que ne connaissent ni les poètes ni les peintres, tout cela était fort exactement observé : mais l'erreur résidait dans le fait de croire qu'en deçà de la vérité intellective il n'y a pas une *autre* vérité : que, hors de l'intelligence qui découvre les idées, ou avant elle, il n'y a que sensualité et passionnalité. Certes, son sens esthétique si fin, ne faisait pas écho à son raisonnement dégradateur de l'art : il déclare qu'il aurait été bien content, si quelqu'un avait pu lui montrer la manière de justifier l'art, de le placer parmi les fonctions élevées et spirituelles ; mais personne ne savait lui fournir ce secours, et, cependant, le fait de l'art, ce *semblant* qui n'est pas *vrai*, répugnait à sa conscience : la raison le contraignait (ὁ λόγος ᾕρει) à le bannir et à le reléguer avec ses semblables ; et il obéissait à la raison [1].

L'hedonisme le moralis esthétiques.

D'autres eurent moins de scrupules ; çà et là dans les écoles postérieures, chez les hédonistes à tendances diverses, chez les rhéteurs et les gens du monde, l'art fut toujours regardé

[1] *Respublica*, l. X.

[illegible] de plaisir sensuel, mais sans qu'on sentit pour [illegible] la nécessité de le [illegible] et de s'en défaire. Cependant [illegible] extrême [illegible] pas fait non plus pour rencontrer [illegible] de l'opinion générale, laquelle, si elle tient [illegible] pas moins à la raison et à la moralité. Rationalistes et moralistes, chargés de reconnaître la [illegible] de la condition [illegible] expédient et un moyen terme. [illegible] sensuel est [illegible] à l'art, fort bien. Mais peut-on [illegible] le sensuel et l'agréable? La [illegible] humaine peut-elle se nourrir seulement des [illegible] de la philosophie et de la morale? Aux enfants [illegible] le vrai et le bien sans leur permettre [illegible] amusement? Et l'homme ne [illegible] pas toujours [illegible] peuple, qu'il faut traiter avec les mêmes égards? [illegible] ne risque-t-il pas de se briser? Ces considérations préparent le terrain à la justification de l'art: [illegible] pas [illegible] en soi, il pourrait donc servir à un but [illegible] de la finalité *extrinsèque* de l'art, qui supplante celle de l'essence ou de la finalité *intrinsèque*. Une fois l'art rabaissé à une simple tromperie agréable, à une ivresse des sens [illegible] à soumettre, cette action pratique de [illegible] de la tromperie, comme une autre action quelconque, [illegible] *la morale*. L'art, reconnu sans dignité en soi-même, était contraint d'en assumer une d'emprunt ou de reflet. Sur [illegible] base [illegible] construisit la théorie morale ou pédagogique [illegible] pour l'hédoniste pur était comparable [illegible] moraliste devenait un *pédagogue*. Et [illegible] sont les deux figures qui symbolisent les deux conceptions de l'art [illegible] dans l'antiquité, dont [illegible] sur le front de [illegible].

[illegible] que Platon, avec sa négation tranchante, eût [illegible] esprits [illegible] cette portée-sottie, la critique littéraire [illegible] était déjà toute pénétrée de l'idée pédagogique: [illegible] que les maîtres sont pour les enfants, les poètes le sont pour les jeunes gens [illegible], affirme-t-il dans un

vers célèbre[1]. Mais de la théorie pédagogique on peut trouver des traces dans Platon lui-même, dans ceux de ses écrits où il semble revenir sur les trop rigides conclusions de la *République*; et dans Aristote, soit dans la *Politique*, où il détermine les applications de la musique à l'éducation, soit aussi, peut-être, dans la *Poétique*, où il parle obscurément d'une *catharsis* tragique, bien que pour cette dernière il ne semble pas impossible qu'il ait eu comme une lueur de l'idée moderne de la vertu *libératrice* de l'art[2]. Plus tard, ce fut un point de vue chéri des Stoïciens. Strabon le développe et le défend longuement dans l'introduction à son œuvre géographique, combattant Eratosthène qui faisait consister la poésie dans le seul plaisir, sans aucun enseignement, et soutenant l'opinion des anciens, qu'elle était « une philosophie première (φιλοσοφίαν τινά... πρώτην), pour former les jeunes gens à la vie, leur enseigner, au moyen du plaisir, les usages, les affections et les actions ». Par suite la poésie a toujours fait partie de l'éducation ; par suite on ne peut être un bon poète si on n'est pas aussi un homme bon (ἄνδρα ἀγαθόν). Les législateurs et fondateurs de cités se servirent d'abord des fables pour avertir et effrayer : puis on vit passer chez les poètes cet office nécessaire aux femmes, aux enfants, aux adultes mêmes. Avec la fiction, avec le mensonge, on caresse et on domine la multitude [3]. « Les poètes disent bien des mensonges » (πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί), est un hémistiche rappelé par Plutarque, qui dans un de ses opuscules indique par le menu de quelle façon on doit faire lire les poètes aux jeunes gens[4]. Pour lui aussi la poésie est la préparation à la philosophie : philosophie qui ne paraît pas philosophie, et qui par là plaît comme plaisent dans les banquets les poissons et les viandes qui ne paraissent pas poissons et viandes : philosophie adoucie pas les fables, de la même manière que la vigne près de laquelle naît la mandragore produit un vin qui fait

[1] *Ranæ*, (édit. Bergk), v. 1055.
[2] Platon, *Leges*, l. II ; Aristote, *Poet.*, ch. XIV, *Polit.*, l. VIII.
[3] Strabon, *Geographica*, (éd. Didot), I, ch. II, 3-9.
[4] Textes recueillis dans E. Muller, *Gesch. d. Th. d. K.*, I, 57-85.

plus délicieusement dormir : car il n'est pas possible de passer des ténèbres complètes à la lumière du soleil, mais il convient de s'accoutumer d'abord les yeux à une lumière tempérée. Les philosophes pour exhorter et instruire empruntent leurs exemples aux choses vraies : les poètes visent au même but, en racontant des fictions[1]. Dans la littérature romaine, Lucrèce a pour son poème la comparaison connue des enfants à qui les médecins, pour leur administrer l'absinthe amère « prius oras pocula circum Contingunt mellis dulci flavoque liquore »[2]. Horace, dans certains vers proverbiaux de l'Epître aux Pisons — dans lesquels d'ailleurs il copie peut-être son modèle, le grec Néoptolème de Parium — offre les deux points de vue (celui de l'art courtisane et celui de l'art pédagogue) avec son : « Aut *prodesse* volunt aut *delectare* poetae... Omne tulit punctum qui *miscuit utile dulci* »[3]. Dans cette conception l'office du poète se confondait avec celui de l'orateur, homme pratique lui aussi, visant à des effets pratiques : on en vint ainsi à discuter s'il fallait considérer Virgile comme poète ou comme orateur (« Vergilius poeta an orator? »)[4]. A l'un comme à l'autre on assigna la triple fin de *plaire, toucher, instruire* : tripartition, à vouloir suivre les idées mêmes de l'antiquité, tout à fait grossière, puisqu'il est clair que le *plaisir* est ici un moyen, et que l'*instruction* part de l'*émotion* : émotion dirigée vers le bien, et parmi ces biens, aussi vers le bien de l'instruction. Et de l'un et de l'autre on a dit — en rappelant la base courtisanesque de leur tâche, et avec une ingénuité de métaphore significative — qu'ils devaient user des *séductions* (lenocinia) de la forme.

Le point de vue *mystique* dans l'antiquité.

Le point de vue mystique, qui considère l'art comme une manière spéciale de *se béatifier*, de se mettre en relation avec l'absolu, avec le souverain Bien, avec l'ultime racine des choses, apparut seulement à la fin de l'antiquité, presque au commencement du moyen âge. Son représentant est le fondateur de l'école néoplatonicienne, Plotin.

[1] PLUTARQUE, *De aud. poetis* (éd. cit.), c. I-IV, XIV.
[2] *De rerum natura* (éd. Giussani), I, 935-47.
[3] *Ad. Pisones* (éd. Dillenburger), vv. 333-344.

Il est curieux que de cette direction esthétique on fasse au contraire ordinairement inventeur et chef Platon : qui justement pour cela se trouve élevé au douteux honneur de *père de l'Esthétique*. Mais comment donc Platon, qui avec tant de clarté et d'énergie expose les raisons pour lesquelles il ne peut donner de place à l'art parmi les hautes fonctions de l'esprit, lui aurait-il ensuite accordé une fonction très élevée, égale, sinon supérieure à celle de la philosophie même? Evidemment les effusions enthousiastes sur le Beau qui se lisent dans le *Gorgias*, dans le *Philèbe*, dans le *Phèdre*, dans le *Banquet* et dans d'autres dialogues platoniciens, ont induit à cette confusion. Pour la dissiper, il convient d'établir clairement que le *Beau*, dont discourt Platon, n'a rien à voir avec l'art, c'est-à-dire avec le *beau artistique*.

Les recherc[hes] sur le Beau

La recherche du sens et du contenu scientifique du mot *beau* ne pouvait pas ne point attirer tout d'abord la curiosité des subtils chercheurs et des élégants disputeurs helléniques. Nous trouvons Socrate occupé à en discourir dans une de ses conversations que Xénophon nous conserve, et nous le voyons s'arrêter pour un moment à la conclusion que le beau est ce qui est *convenable* et *répond au but*, ou même, que c'est *ce qu'on aime* [1]. Platon prit part aussi à cet ordre de recherches et donna diverses solutions ou aperçus de solutions. Quelquefois il parle d'un *beau* qui consiste non seulement dans les corps, mais dans les lois, dans les occupations, dans les sciences ; d'autres fois il semble le rapprocher et presque l'unifier avec le vrai, avec le bon, avec le divin ; tantôt il revient à l'opinion de Socrate et le confond avec l'utile ; tantôt il distingue entre un beau *en soi* (καλὰ καθ' αὑτά) et un beau *relatif* (πρός τι καλά) ; ou fait consister la vraie beauté dans le *plaisir pur* (ἡδονὴ καθαρά), libre de toute ombre de douleur ; ou le place dans la mesure et dans les proportions (μετριότης καὶ ξυμμετρία) ; ou donne comme beautés en soi les couleurs et les sons [2]. Une fois exclu le fait

[1] *Memor.* (éd. Didot). III, c. 8, IV, c. 6.
[2] Textes recueillis dans Müller. *O.* c., II, 84-107.

[illegible] musique [illegible] gymnastique. [illegible] impossible de retrouver pour le beau [illegible] indépendante [illegible] entre tous ces [illegible] divers, [illegible] à grand peine peut-on dire [illegible] la pensée d'une identification du beau avec le bon. [illegible] le dialogue [illegible] de Platon [illegible] *Hippias* [illegible] ne veut pas chercher [illegible] quelles sont les *choses belles*, mais [illegible] *beau* [illegible] ce qui rend belle non seulement une belle [illegible] mais une belle [illegible] une belle [illegible] une belle marmite [illegible] gracieuses [illegible]. Hippias et Socrate [illegible] proposent tour à tour les plus diverses solutions [illegible] Socrate finit par les [illegible] toutes. — « Ce qui rend belles les choses, c'est [illegible] comme ornement. » Mais [illegible] seulement [illegible] esprit [illegible] est *convenable* [illegible] une marmite [illegible] plutôt qu'une cuiller de [illegible]. « Est beau ce qui ne peut sembler laid à personne. » Mais il ne s'agit pas de *sembler*, il s'agit de savoir ce qui est beau [illegible] semble [illegible] non. « C'est le *convenable* [illegible] choses belles. » Mais, en ce cas, autre chose est [illegible] *apparence* [illegible] et autre chose [illegible]. « Le beau est [illegible] ce qui conduit au [illegible]. » Mais [illegible] aussi serait beau, parce [illegible] mal. « Le beau est l'*avantageux* [illegible]. » Mais, en ce cas, le [illegible] n'est pas le bon, car la cause [illegible] « Le beau est ce qui plaît par [illegible] et par [illegible]. » Mais cela ne persuade pas pour trois [illegible] sont belles aussi les études [illegible] voir avec l'œil et avec [illegible] pas la raison pour limiter [illegible] sens [illegible] plaisir de manger et de [illegible] enfin parce que [illegible] ce ne serait pas l'*audibilité*, [illegible] ne serait pas la *visibilité* : donc ce qui constitue le beau ne peut être dans aucune de ces deux qualités. Et la question répétée avec tant d'insistance

dans le cours du dialogue : *qu'est-ce que le beau* (τί ἐστι τὸ καλόν), reste sans réponse [1].

Les écrivains postérieurs firent eux aussi des recherches sur le beau, et nous avons les titres de quelques traités sur la matière aujourd'hui perdus. Aristote s'y montre variable et incertain : dans les allusions éparses qu'il y fait, tantôt il le confond avec le bon et le définit comme ce qui est bon et agréable à la fois [2] ; tantôt il remarque que le bon consiste dans les actions (ἐν πράξει) et le beau aussi dans les choses immobiles (ἐν τοῖς ἀκινήτοις), tirant de là un argument pour recommander les mathématiques afin d'en étudier les caractères, l'ordre, la symétrie, la circonscription [3]; ailleurs il le place dans la *grandeur* et dans l'*ordre* (ἐν μεγέθει καὶ τάξει) [4]; une fois même il semble l'avoir considéré comme *indéfinissable* [5]. L'antiquité établit aussi des canons de choses belles, comme le fameux canon de Polyclète sur les proportions du corps humain. Et de la beauté des corps Cicéron disait qu'elle est « quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate » [6]. Quand ce ne sont pas des observations empiriques ou des éclaircissements et substitutions verbales, ces affirmations des anciens Grecs et Romains se heurtent à des difficultés insurmontables.

Distinction entre la théorie de l'art et la théorie du beau

Quoi qu'il en soit, dans aucune d'elles le fait du beau n'est dans son ensemble identifié avec celui de l'art. Il y a plus : le fait artistique et la beauté, la mimésis et le contenu de la mimésis sont parfois nettement distingués. Aristote remarque, dans la *Poétique*, que des choses qui nous répugnent dans la réalité, comme des formes animales méprisables et des cadavres, nous aimons à voir les images les plus fidèles (τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες) [7]. Plutarque, dans l'opuscule plusieurs fois cité, s'étend sur la démonstration que les choses

[1] *Hippias major, passim.*
[2] *Rhet.* I, c. 9.
[3] *Métaphys.*, XII, 3.
[4] *Poet.*, VII.
[5] Diog. Laerce, V, I, 20.
[6] *Quæst. Tuscul*, IV, c. XIII, n. 31.
[7] *Poet.* c. IV, 3.

d'art nous plaisent non comme *belles*, mais comme *ressemblantes* (οὐχ ὡς καλόν, ἀλλ' ὡς ὅμοιον) : que, si on embellissait les choses qui sont laides dans la nature, on trahirait la convenance et la vraisemblance (τὸ πρέπον καὶ τὸ εἰκός) ; et il proclame le principe que *autre chose est le beau, autre chose la belle imitation* (οὐ γάρ ἐστι ταὐτό, τὸ καλόν τι καὶ καλῶς τι μιμεῖσθαι). On se plaît à des peintures de choses horribles comme la Médée qui tue ses enfants, de Timomaque, l'Oreste qui tue sa mère, de Théon, la folie simulée d'Ulysse, de Parrhasios : et si le grognement du porc, le grincement d'une machine, le sifflement du vent et le fracas de la mer déplaisent dans la réalité, ils plaisaient chez Parmenon, qui imitait le porc dans la perfection, et chez Théodose qui semblablement imitait le bruit des machines [1]. Quand même les anciens auraient pensé à mettre en relation le beau et l'art, un lien secondaire et partiel des deux concepts était tout prêt, moyennant la catégorie du *beau relatif*, distinct de l'*absolu*. Mais là où dans les écrits des critiques littéraires on applique le καλόν ou le *pulchrum* aux productions de l'art, on ne va pas au delà de l'usage courant de la langue, comme on voit par l'exemple de Plutarque sur la *belle imitation*, ou par la terminologie des rhéteurs qui appelaient parfois *beauté de l'élocution* (τὸ τῆς φράσεως κάλλος) l'élégance et l'ornement du discours. — Ce

Leur fusion dans Plotin.

n'est qu'avec Plotin que les deux territoires divisés se trouvent réunis : le beau et l'art se fondent en une fonction unique, non plus par le moyen de l'absorption féconde de l'équivoque concept platonicien du beau dans le concept univoque de l'art, mais par l'absorption du certain dans l'incertain, de l'art dans le beau. Et on a une vue toute nouvelle : *beau* et *art* se résolvent maintenant tous les deux en une mystique passion et élévation de l'esprit.

La doctrine de Plotin.

La beauté — commence par observer Plotin — est principalement dans les choses visibles ; mais elle est aussi dans les audibles, comme dans les compositions des mots et dans la musi-

[1] *De aud. poetis*, c. III.

que ; et aussi, enfin, dans les suprasensibles, comme dans les belles occupations, les beaux offices, les belles actions, habitudes, sciences et vertus. Qu'est-ce qui rend belles les choses sensibles et les suprasensibles ? Il exclut tout d'abord l'hypothèse que c'est la symétrie des parties entre elles et avec le tout (συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον) et la couleur (εὔχροια), selon une des définitions les plus répandues, rapportée déjà plus haut avec les paroles de Cicéron : il y a des proportions de parties laides, et il y a des choses belles simples, sans rapport de proportions : autre chose est donc la symétrie, autre chose la beauté [1]. Le beau est ce que nous accueillons comme une chose de notre nature même : le laid est ce qui nous répugne comme contraire. L'affinité des choses belles avec notre âme qui les perçoit a son origine dans l'Idée, qui produit les unes et les autres. Est beau le *formé* ; est laid l'*informe*, ce qui, étant capable de forme, ne la reçoit pas, ou n'en est pas entièrement dominé. Un beau corps est tel par sa communion (κοινωνία) avec le divin. La beauté est la lueur entrevue du Divin, de l'Idée. La matière n'est pas belle par elle-même, mais seulement en tant qu'elle est illuminée par l'Idée. La lumière, le feu, comme plus proches de celle-ci, comme les plus spirituels des corps, répandent le beau dans les choses visibles. Mais pour le percevoir l'âme doit se purifier, et rendre efficace cette force de l'Idée, qui réside en elle. Modération, courage, prudence, toutes les vertus, qu'est-ce autre chose, selon la parole de l'oracle, qu'une *purification* ? Ainsi s'ouvre dans l'âme un autre œil, outre l'œil de la beauté sensible ; et elle s'élève à la contemplation de la beauté divine, qui coïncide avec le Bien, condition suprême de béatitude [2]. L'art rentre dans cette contemplation. La beauté dans les choses faites par l'homme dépend de l'esprit : que l'on compare deux blocs de pierre, mis l'un à côté de l'autre, l'un brut et non travaillé, l'autre converti en statue de Dieu ou d'homme, d'une Grâce, d'une Muse ;

[1] *Ennead.*, I, l. VI, c. 1.
[2] *Ibid.*, c. 2-9.

et si c'est d'homme, non pas d'un homme quelconque, mais de telle figure que l'art a composé de beaucoup de beautés particulières. La beauté d'un tel bloc ne lui vient pas du fait d'être pierre, mais de la forme que lui a donnée l'art (παρὰ τοῦ εἴδους ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη) : elle vient du dedans, et la chose artificielle est belle plus que toute autre naturelle si la forme y est imprimée pleinement. Donc il eut tort celui (Platon) qui méprisa les arts parce qu'imitateurs de la nature. Avant tout, il est à remarquer que la nature elle-même imite l'Idée ; mais il faut considérer en outre que les arts ne se limitent pas à imiter simplement ce que voient les yeux, mais retournent à ces raisons, ou idées, d'où résulte la nature elle-même (ὡς οὐχ ἁπλῶς τὸ ὁρώμενον μιμοῦνται, ἀλλ' ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους ἐξ ὧν ἡ φύσις). C'est pourquoi les artistes font œuvre originale, et ajoutent la beauté là où elle manque : ainsi Phidias ne représenta pas Jupiter pour l'avoir vu, mais le représenta tel qu'il apparaîtrait s'il voulait se révéler à des yeux mortels[1]. La beauté des choses naturelles est l'archétype existant dans l'âme, de laquelle émane donc toute beauté naturelle[2].

La tendance scientifique. Aristote.

Cette doctrine de Plotin et du néoplatonisme est la première véritable affirmation de l'Esthétique mystique, qui était destinée à une si grande fortune dans les temps modernes, et surtout dans la première moitié du XIXe siècle. Les tentatives de l'Esthétique simple et réaliste, de l'Esthétique de la représentation ou expression, remontent au contraire à Aristote et sont absolument indépendantes, comme nous l'avons vu, de ses faibles spéculations sur le *beau*. Aristote ne s'accommoda pas non plus de la condamnation platonicienne. Comme déjà Platon l'avait pressenti, il sentait que ce résultat ne pouvait être tout à fait vrai : que quelque donnée du problème devait avoir été oubliée. Et, en le reprenant à son tour, il avait de meilleures probabilités de le résoudre directement, car il s'était délivré de l'obstacle constitué par la théorie platonicienne des

[1] *Ennead.*, V, l. VIII, c. 1.
[2] *Ibid.*, c. 2-3.

idées, hypostases d'abstractions ou de concepts qui se donnaient pour l'unique réalité. Les idées étaient pour Aristote de simples concepts ; et la réalité effective se présentait d'une manière bien plus vive, non comme diminution des idées, mais comme synthèse de matière et de forme. Dans cette conception on pouvait trouver une place pour la rationalité de la mimésis. La mimésis, propre à l'homme par nature, est une contemplation ou fonction théorique : cela pour Aristote est généralement clair, bien qu'il semble parfois l'oublier, comme lorsqu'il confond l'imitation avec la manière d'agir des enfants qui acquièrent par l'exemple les premières connaissances [1], et bien que son système, admettant des sciences *pratiques* et des activités *poétiques* (qui se distinguent des pratiques en tant qu'elles laissent derrière elles un objet matériel), rendit difficile une ferme et constante considération de la mimésis artistique et de la poésie comme faits théoriques. Or, si elle est un fait théorique, en quoi la poésie se distingue-t-elle et de la fonction scientifique et de la connaissance historique? De cette façon, vraiment magnifique, Aristote implante le problème de la nature de l'art, au commencement de la *Poétique*. Et c'est la seule façon de l'implanter ; même nous autres modernes nous nous demandons: en quoi l'art se distingue-t-il de l'histoire et de la science? qu'est-ce que ce fait artistique qui a de la science l'idéalité et de l'histoire le caractère concret et individuel? Mais le problème était difficile, et à l'exactitude de l'énoncé ne répondit pas pour lors l'habileté de la solution. La poésie se distingue de l'histoire parce que, tandis que celle-ci retrace les choses arrivées (τα γενόμενα), la poésie peint celles qui pourraient arriver (οἷα ἂν γένοιτο). Elle se distingue de la science parce que, tout en visant à l'universel, elle y vise non comme la science, mais dans une certaine mesure exprimée chez Aristote par un *plutôt* (μᾶλλον τὰ καθόλου), qui différencie le travail de la poésie du particulier de l'histoire (τὰ καθ' ἕκαστον). Tout réside donc dans la détermination du sens du *possible*, du *plutôt* et du *particulier de l'histoire*. Mais

[1] *Poët.* c. IV, 2.

quand Aristote serre de près ces mots, il tombe dans des erreurs et des contradictions. Ce certain universel de la poésie, qui est le possible, semble s'identifier avec l'universel scientifique ou avec la vérité historique, avec ce qui est constitué par la nécessité ou par la vraisemblance (τὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον). Du particulier de l'histoire, il ne sait donner d'autres éclaircissements que des exemples : « Ce que fit Alcibiade et ce qui lui arriva » [1]. Il s'était mis en route pour découvrir l'imaginatif pur, complet en soi, de la poésie : et il restait à moitié chemin, incertain et perplexe. Et tantôt il fait consister la vérité de l'imitation dans une espèce de connaissance et de syllogisme que l'on fait devant les imitations en reconnaissant que *ceci est cela*, qu'une copie répond à un modèle [2] ; et ailleurs encore, ce qui est pis, rejetant les grains de vérité qu'il avait découverts et oubliant que la poésie doit peindre le possible, il admet qu'elle puisse peindre aussi l'*impossible* (τὸ ἀδύνατον), même l'*absurde* (τὸ ἄλογον), quand l'impossible et l'absurde sont *croyables* et ne nuisent pas à la fin de l'art : qu'il faut même préférer l'impossible vraisemblable au possible incroyable [3]. Fin de l'art ? L'art, ayant à faire même avec l'impossible et avec l'absurde, ne sera donc rien de rationnel mais, comme Platon l'avait dit, l'imitation de l'apparence à laquelle s'amuse la vaine sensualité : un fait de plaisir. Aristote n'arrive pas à cette conséquence : parce qu'il n'arrive à aucune conséquence nette et précise ; mais c'est une de celles qu'on pourrait tirer de lui, ou qu'au moins il ne réussit pas à exclure. Cela revient à dire qu'il ne remplit pas son engagement tacite ; et que, tout en réexaminant après Platon le problème avec une perspicacité admirable, il ne surpassa pas et ne remplaça pas véritablement la définition platonicienne.

Le concept de l'*imitation* et de la *fantaisie* après Aristote. Philostrate.

Le point d'investigation où Aristote avait dirigé ses regards fut, en général, négligé dans l'antiquité : la *Poétique* aristotélicienne elle-même ne semble pas avoir eu beaucoup de diffusion

[1] *Poét.*, c. IX, 1-4.
[2] *Poet.*, c. IV, 4-5.
[3] *Poet.*, c. XXIV-XXV.

et d'efficacité. La psychologie antique connaissait l'*imagination* ou la *fantaisie* comme quelque chose d'intermédiaire entre les sens et l'intelligence, mais toujours comme conservatrice ou reproductrice des impressions sensuelles, ou médiatrice des concepts aux sens ; non pas comme activité productrice autonome. Et rarement, et avec peu de fruit, elle est mise en relation avec le fait de l'art. Quelques historiens de l'esthétique donnent une importance singulière à certains passages de la *Vie d'Apollonius de Tyane* du vieux Philostrate, où ils montrent une correction de la *mimesis* et la première affirmation, dans le monde de la science, du fait de la *création imaginative*. Phidias et Praxitèle — est-il dit dans ces passages — n'ont pas eu besoin de monter au ciel voir les dieux pour les représenter dans leurs œuvres, comme ils auraient dû faire selon la théorie de l'imitation. Ce fut la fantaisie qui les mit en mesure d'accomplir ce qu'ils firent ; la fantaisie, ouvrière plus sage que la simple imitation (φαντασία... σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός) : la fantaisie qui non seulement, comme l'autre, forme ce qu'elle a vu, mais encore ce qu'elle n'a pas vu, l'imaginant d'après le témoignage des choses existantes, et créant ainsi les Jupiter et les Minerve[1]. Or la fantaisie dont on parle ici n'est pas autre chose que la *mimesis* aristotélicienne, qui concerne, comme on l'a remarqué, non seulement les choses réelles, mais encore, et principalement, les possibles. Socrate n'avait-il pas déjà observé (dans son dialogue avec le peintre Parrhasios, conservé par Xénophon) que les peintres travaillent en prenant à différents corps ce dont ils ont besoin pour former leurs figures ? (ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα)[2]. Et l'anecdote du moyen qu'employa Zeuxis pour former son Hélène, et qui fut de choisir ce qu'avaient de plus beau cinq jeunes filles Crotoniates, et d'autres semblables, n'étaient-elles pas fort répandues dans l'antiquité? Et Cicéron, n'avait-il pas éloquemment exposé, des siècles avant Philostrate, comment Phidias ne copia rien de

[1] *Apoll. vita*, VI, c. 10.
[2] *Memor.*, III, c. 10.

réel pour la figure de son Jupiter, mais fixa son regard sur une *species pulchritudinis eximia quaedam*, qui résidait dans son âme et selon laquelle il dirigeait son art et sa main[1] ? On ne peut même pas dire que Philostrate ait ouvert la voie à Plotin, dont l'imagination supérieure ou intellective (νόησις, l'œil du beau suprasensible, quand il ne répète pas la vieille observation, est tout autre chose, comme on l'a vu plus haut : quand ce n'est pas l'incertaine mimésis, c'est une vision mystique.

L'indétermination du concept de la *mimesis* atteignit son summum dans ces écrivains qui lui donnèrent le sens générique d'un travail quelconque qui aurait pour objet la nature, affirmant que *omnis ars naturae imitatio est*[2], ou, comme le peintre Eupompe, quand il blâme les imitateurs et plagiaires des œuvres d'autrui, que *natura est imitanda, non artifex*[3]. Et lorsqu'on voulut sortir de cette indétermination, on ne sut que concevoir l'activité imitatrice comme la productrice pratique de duplicata d'objets naturels : ce qui est un préjugé né au sein des arts pittoresques et plastiques, et contre lequel, peut-être justement, disputaient Philostrate et les autres champions de la fantaisie.

Les spéculations sur le langage.

En connexion intime avec la recherche de la nature de l'art se trouvaient les spéculations sur le langage, qui commencèrent dès les sophistes, avec leurs étonnements à propos de ce fait étrange qu'on puisse, au moyen de sons, signifier des couleurs et des choses non audibles[4]. On discuta alors pour savoir si le langage existait par *nature* ou par *convention* (φύσει ou νόμῳ). *Nature* signifiait parfois mentalité ou nécessité spirituelle, et *convention* ce que nous appellerions pur fait naturel, mécanisme ou sensualisme psychologique ; et dans ce sens, la langue aurait mieux été dite φύσει, que νόμῳ. Mais la distinction entraînait d'autres fois cette question : la langue répond-elle à la vérité

[1] *Orator ad Brutum*, c. 2.
[2] P. ex. Sénèque, *Epist.*, LXV.
[3] Pline, *Nat. Hist.*, XXXIV, c. 19.
[4] Gorgias, dans *De Xenoph., Mel. et Gorgia* (dans Aristote, éd. Didot), c. 5-6.

objective ou logique, aux rapports réels des choses (ὀρθότης τῶν ὀνομάτων) ; et dans ce cas ils sembleraient plus près de la vérité ceux qui la proclamaient conventionnelle ou arbitraire par rapport à la vérité logique : νόμῳ ou θέσει, et non φύσει. Les deux questions différentes furent agitées d'une façon confuse et équivoque et elles ont leur monument dans l'obscure *Cratile* platonicien, qui semble ondoyer entre diverses solutions. Et dire, comme aussi bien on le trouve dit, que le mot est le *signe* (σημεῖον) de la pensée, ne résout rien : car il restait toujours à éclaircir dans quel sens il fallait entendre le *signe*, φύσει ou bien νόμῳ. Aristote, qui considérait les mots comme des imitations (μιμήματα) de la même manière que la poésie [1], fait une observation capitale : à savoir qu'outre les propositions *énonciatives*, qui disent le vrai et le faux (logique), il y en a d'autres qui ne disent ni le vrai ni le faux (logique), comme les expressions des aspirations et des désirs (εὐχή) et qui sont par suite du ressort non plus de l'exposition logique, mais de la poétique et de la rhétorique [2]. Et il eut encore à critiquer un Brison, qui affirmait qu'une chose laide reste laide de quelque mot qu'on la désigne, en répliquant que les choses laides peuvent s'exprimer et avec des mots qui les mettent sous les yeux tout à cru et avec des mots qui les voilent [3]. Tout cela aurait pu conduire à isoler la fonction linguistique de la fonction proprement logique, et à la ranger avec la poétique et l'esthétique ; mais en réalité cela resta infécond. La logique aristotélicienne prit un caractère verbal et formel, de plus en plus marqué chez les successeurs, et fut un obstacle à la distinction des deux formes théoriques. Toutefois Epicure, d'après ce que rapporte Diogène Laërce, n'admettait pas que la diversité des noms désignant une même chose près des différents peuples, vînt d'une convention ou de l'arbitraire ; il la faisait venir des impressions différentes produites par les choses sur les divers peuples [4]. Et

[1] *Rhét.* III, 1.
[2] *De interpr.*, c. IV.
[3] *Rhét.* III, 2.
[4] Diog. Laerce, X, 75.

les stoïciens, bien qu'ils rattachassent le langage à l'intelligence (λόγος) et non à l'imagination, paraissent avoir eu quelque sentiment de sa nature non logique, et firent intervenir entre la pensée et le son un je ne sais quoi, désigné par les mots lecta des Grecs, *effata* ou *dicta* des Latins. Mais on ne sait pas au juste ce qu'ils entendaient véritablement sur ce point, et si sous cette forme ils voulaient distinguer la *représentation* linguistique du concept abstrait, ce qui nous rapprocherait de la conception moderne, ou tout simplement, et généralement, la signification du son.

On ne peut recueillir aucun autre germe de vérité des écrivains antiques. Une *grammaire philosophique* comme une *poétique philosophique*, malgré les tentatives éparses, resta dans l'Antiquité impossible à concevoir.

[illegible]

II

Moyen-âge : mysticisme : idées sur le Beau.

Presque toutes les directions vicieuses de l'esthétique antique furent continuées par tradition ou réapparurent par genèse spontanée dans les siècles du moyen âge. On revit le mysticisme néo-platonicien, confié aux compilations du ve siècle, qui coururent sous le nom de Denys l'Aréopagite (*De caelesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De divinis nominibus*, etc.), aux traductions qu'en fit Jean Scot Eriugène, et aux vulgarisations des Juifs espagnols (Avicebron). Le Dieu chrétien prit la place du souverain Bien ou de l'Idée : Dieu, sagesse, bonté, beauté suprême, source des belles choses naturelles, lesquelles sont une échelle vers la contemplation du Créateur. Mais ces spéculations allèrent s'écartant et se détachant de plus en plus du fait de l'art, avec lequel Plotin les avait jointes. Sur le beau on répéta souvent les définitions de Cicéron et d'autres anciens : Aurelius Augustinus définissait le beau en général comme l'unité *(omnis pulchritudinis forma unitas est)*, et celle du corps comme *congruentia partium cum quadam coloris suavitate* ; et il avait écrit un livre, perdu depuis, *De pulchro et apto*, dans lequel, comme le titre même l'indique clairement, il conservait la vieille distinction d'un beau en soi et d'un beau relatif, *quoniam apte accommodaretur alicui* ; comme ailleurs il rappelle qu'on dit qu'une image est belle *si perfecte implet illud cujus imago est, et coaequatur ei*[1]. D'une façon analogue Thomas d'Aquin requérait trois qualités pour la beauté, *intégrité* ou perfection, *proportion convenable* et *clarté* ; il distin-

[1] *Confess.* IV, c. 13 ; *De Trinitate*, VI, c. 10 ; *Epist.*, III, XVIII ; *De civitate Dei*, XXII, c. 19 (Dans *Opera*, éd. Maurin., Paris, 1679-1690, vol. I, II, VII, VIII).

[illegible] d'Aristote le beau et le bon, le premier étant ce qui plaît à la seule contemplation, *quorum* [illegible] *id cujus ipsa apprehensio placet* [illegible] associa à la beauté même des choses laides bien imitées, appliquant la doctrine de l'imitation à la beauté de la seconde personne de la Trinité « in quantum est imago expressa Patris ». Si on voulait découvrir les traces d'une conception hédonistique de l'art, on pourrait [illegible] un peu de bonne volonté les retrouver dans quelques parties de troubadours et de jongleurs. De même le rigorisme esthétique, la négation totale de l'art pour la religion et pour la science divine et humaine, se montre au commencement du moyen âge dans Tertullien et dans certains Pères de l'Église, [illegible] dans quelque grossier esprit de scolastique comme [illegible] d'Ascoli, qui proclamait contre Dante : « Je laisse les [illegible] et je reviens au [illegible]. Les *fables* me seront toujours ennemies », et plus tard dans le rétrograde Savonarole. Mais sur toutes les autres prévalut cette théorie *mystique* de l'art moraliste [illegible], qui avait déjà contribué à endormir le [illegible] esthétique de l'antiquité, et qui s'adaptait [illegible] une époque de décadence. En outre, elle s'accordait [illegible] du moyen âge, et apprêtait une justification non seulement des œuvres d'imagination d'inspiration chrétienne, mais encore les œuvres survivantes de l'art classique et païen.

[illegible] de nouveau, l'interprétation allégorique [illegible] monument est le [illegible] siècle), qui rendit [illegible] aplanit la voie [illegible] s'élever comme « gentil [illegible] du poète romain que [illegible] exprimit véritablement [illegible] dans la doctrine [illegible] le moral et l'anago-

[illegible] quaest. 27, art. 1 [illegible]

gique, que Dante devait transporter à la poésie vulgaire. Il serait facile d'accumuler les citations des auteurs du moyen âge, répétant sur tous les tons la théorie de l'art qui inculque les vérités de la morale et de la foi, et mène les cœurs par la componction à la piété chrétienne : à commencer par les vers bien connus de Théodulfe à propos des poètes : « In quorum dictis, quamquam sint frivola multa, Plurima *sub falso tegmine vera latent* », jusqu'à nos plus grands, jusqu'à Dante et à Boccace. Pour Dante la poésie « nihil aliud est quam fictio rethorica in musicaque posita » [1]. Le poète doit avoir en tête un *raisonnement* tout en restant *sous l'habit des figures et couleurs rhétoriques* ; et ce serait pour lui une grande honte si « interrogé ensuite, il ne savait dépouiller ses paroles de cet habit, de façon qu'elles eussent leur entendement véritable » [2]. Les lecteurs s'arrêtent quelquefois au seul vêtement extérieur ; et pour ceux qui ne réussissent pas à en pénétrer le sens caché, qu'ils se contentent du vêtement ; au vulgaire, qui n'entend pas *sa raison*, la poésie dira, comme une chanson dantesque dans le congé : « Considérez au moins comme je suis *belle* » : si vous ne savez vous instruire, jouissez au moins de moi comme d'une chose plaisante. Pour un grand nombre, en somme, dans les poésies, « la *beauté* plus que la *bonté* leur en sera à gré » : s'ils ne sont secourus par les commentaires du genre du *Convivio*, « lumière laquelle à toute couleur de leur sentiment donnera apparence » [3]. La poésie était la *gaie science* : et qu'est-ce que la poésie, que dans notre vulgaire on appelle *gaie science* — écrivait, parmi tant d'autres, le poète espagnol marquis de Santillane — sinon « un fingimiento de cosas ùtiles, cubiertas ó veladas con *muy fermosa cobertura*, compuestas, distinguidas é scandidas, por cierto cuento, pesso é medida » [4] ?

Il n'est pas exact pour cela de dire que le moyen âge iden-

[1] *De vulg. eloq.* (éd. Rajna), I, II, c. IV.
[2] *Vita nuova*, c. XXV.
[3] *Convivio*, I, 1.
[4] *Prohemio al Condestable, de Portugal*, 1445-9 (dans *Obras*, ed. Amador de los Rios, 1852), § 3.

tifia purement et simplement l'art avec la philosophie ou avec la théologie. Il distingua au contraire nettement l'un de l'autre, caractérisant l'art et la poésie, comme le faisait Dante, par les mots de *fictio rethorica*, de *figure* et de *couleur rhétorique*, de *vêtement*, de *beauté* ; ou comme faisait Santillane, par ceux de *fingimiento* et de *fermosa cobertura*. Cette *fausseté plaisante* se trouvait justifiée au point de vue pratique : à peu près comme on justifiait l'union sexuelle par le mariage et comme on sanctifiait l'amour. Ce qui n'excluait d'ailleurs pas, et même impliquait, que dans le fond de la théorie fût toujours la conviction que l'*état de perfection* était le célibat : nous voulons dire, la science pure, nue de tout art.

rres d'attente our l'esthétique dans la philosophie scolastique.

Seule la direction vraie et scientifique n'eut pas de représentants. La poétique d'Aristote elle-même fut à peine connue, ou mieux, mal connue, dans la traduction latine que fit de la paraphrase ou commentaire d'Averroes, seulement en 1256, un allemand, Hermann. Des recherches médievales sur le langage la meilleure est peut-être celle que nous offre le *De vulgari eloquentia*, où le mot est toujours considéré comme *signe* (« rationale signum et sensuale..... natura sensuale quidem, in quantum sonus est, rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum »[1]. Et pourtant l'étude de la faculté linguistique, expressive, esthétique, aurait trouvé une bonne occasion dans la dispute séculaire du nominalisme et du réalisme, qui ne put ne pas toucher dans une certaine mesure les relations entre le verbe et la chair, la pensée et la parole. Duns Scotus écrivit un traité *de modis significandi seu* (l'adjonction vient peut-être des éditeurs) *grammatica speculativa*. Abélard avait défini la sensation *confusa conceptio*, et l'*imaginatio* comme conservatrice des sensations : l'*intellectio* rend discorsif ce qui dans le stade précédent est *intuitif*, et la perfection de la connaissance se trouve, en dernière analyse, dans la connaissance intuitive du discorsif. La même mise en relief de la connaissance intuitive, de la perception de l'individuel, de la *spe-*

[1] *De vulg. eloq.*, l. I, c. III.

cies specialissima, réapparaît dans Duns Scotus, avec la terminologie des connaissances, *confusae*, *indistinctae* et *distinctae*, que nous verrons reparaître encore une fois, et grosse de conséquences, dans les débuts de l'esthétique moderne [1].

Renaissance : *Philograph* et les rech ches philo phiques et e pirique sur Beau.

Les doctrines et opinions littéraires et artistiques du moyen âge ont donc, sauf de petites exceptions, une valeur plutôt pour l'histoire de la culture à cette époque, que pour l'histoire générale de la science. Et il ne semble pas qu'on puisse en dire davantage pour la période de la Renaissance. Ici, pas plus qu'au moyen âge, on ne dépasse le cercle des idées de l'antiquité. La culture s'accroît, ceux qui y participent se multiplient, on étudie les anciens aux sources originales, on traduit et on commente, on écrit et désormais on imprime un nombre infini de traités sur la poésie et sur les arts : grammaires, rhétoriques, dialogues et dissertations sur le beau ; les proportions sont agrandies, le monde est rendu plus vaste ; mais d'idées vraiment nouvelles, dans ce domaine de la science esthétique, on n'en voit pas surgir. La tradition mystique fut rafraîchie et renforcée par le culte restauré de Platon : Marsile Ficin, Pic de la Mirandole, Cattani, Leon Battista Alberti au xv[e] siècle ; et Pietro Bembo, Mario Equicola, Castiglione, Nobili, Betussi et beaucoup d'autres au xvi[e] siècle, écrivirent sur le Beau et sur l'Amour. Un des plus remarquables produits du genre, confluent de courants médiévaux et classiques, est le livre des *Dialogues d'amour* (1535), composé en italien par Léon, juif espagnol, et traduit dans toutes les langues cultivées d'alors [2]. Il traite, en trois parties, de la nature et essence de l'amour, de son universalité et de son origine. Toute chose belle est bonne, mais toute chose bonne n'est pas belle. La beauté est une grâce qui, en charmant l'âme, la pousse à aimer. La connaissance des beautés inférieures conduit aux supérieurs et aux spirituelles. A ces affirmations et à d'autres effusions analogues,

[1] Windelband, *Gesch. d. Phil.* [2], pp. 251, 270 ; De Wulf, *Philos, médiév.*, Louvain, 1900, pp. 317-20.

[2] *Dialogi di amore*, composti per Leone, medico... Rome, 1535 (nombreuses réimp.)

qui constituent son livre, le juif Léon donna le nom de *Philographie*. Le livre d'Equicola [1], lui aussi, est curieux, parce qu'il contient comme une histoire de ceux qui ont écrit avant lui sur l'argument. La même intuition était versifiée par les pétrarquistes dans des sonnets et des chansons ; tandis que quelques autres la persiflaient dans des comédies, des *capitoli* et des parodies de tout genre. Quelques mathématiciens, nouveaux Pythagores, se mettaient à chercher la beauté dans ses rapports exacts : ainsi [illegible] Luca Pacioli dans son *De divina proportione* [illegible] esthétique [illegible] *Pythagores*. [illegible] de [illegible] tels que [illegible] Michel-Ange fixait [illegible] en indiquant [illegible] figures par l'usage [illegible] D'autres recherchaient la symbolique [illegible] *couleurs*, comme [illegible] Pelle[illegible] la beauté [illegible] dans les maîtres physi[illegible] *De* [illegible] n[illegible] nature par la [illegible] d'Aragon, princesse de [illegible] Torquato Tasso, dans [illegible] *Amor* platonicien. [illegible] de Plotin. Plus im[illegible] de Tommaso [illegible] signe du [illegible] par

[illegible] *architettura*.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] Giusti.

[illegible]

bon il entend les trois primalités : Force, Sagesse, Amour. Bien que lié encore au concept platonicien du beau, l'introduction du concept de *signe* ou *symbole* était ici un progrès. Grâce à lui Campanella pouvait voir que les choses matérielles, les faits externes, ne sont en eux-mêmes ni beaux ni laids : « Mandricard appela *belles* les blessures aux corps de ses amis maures, car elles étaient grandes et montraient la grandeur des forces de Roland qui les avait faites : saint Augustin nomme *belles* les écorchures et les contusions sur le corps de saint Vincent, en tant que témoignages de sa patience ; mais elles étaient *laides* au contraire, en tant que signes de la cruauté du tyran Datianus et des bourreaux. Il est *beau* de mourir en combattant. dit Virgile, parce que c'est signe d'âme forte. A un amant le roquet de sa maîtresse semble *beau*, et les médecins vont jusqu'à appeler belles les urines et les ordures quand elles indiquent la santé. Il n'y a rien qui ne soit *beau* et *laid* tout ensemble » (« quapropter nihil est quod non sit pulchrum simul et turpe ») [1]. Dans de telles observations, on a non plus une exaltation mystique à froid, mais une sorte d'acheminement vers l'analyse.

La théorie pédagogique de l'art et la poétique d'Aristote.

Rien ne montre mieux l'impuissance de la Renaissance à dépasser les confins de la pensée esthétique antique, que le fait que, malgré la connaissance retrouvée de la poétique d'Aristote et les longs travaux dont elle fut l'objet, la théorie pédagogique de l'art persista et triompha, et fut même transplantée en plein texte aristotélique, où les interprètes la lurent d'ordinaire avec une sûreté que nous avons peine à retrouver. Certes, quelques-uns comme Robortelli (1548) et Castelvetro (1570), s'arrêtaient à la solution hédonistique pure, posant comme fin de l'art le simple plaisir : la poésie — dit Castelvetro — « a été trouvée seulement pour plaire et récréer... les esprits de la grossière multitude et du commun peuple » [2]. Et quelques autres,

[1] *Ration. philos.* P. IV, *Poeticor* (Paris, 1608), art. VII.
[2] Fr. Robortelli, *In librum Arist. d. A. Poet. explicationes*, Florence, 1548 ; Lud. Castelvetro, *Poetica d'Aristotile vulgarizzata ed esposta*, 1570 (Bâle 1576), P. I. particella IV, pp. 29-30.

comme nous le verrons, surent se libérer et du plaisir et de la fin dogmatique. Mais la plupart, comme Segni, Maggi, Vettori, étaient pour le *docere delectando*. Scaliger (1561) déclarait la *mimesis* ou imitation « finis medius ad illum ultimum qui est docendi cum delectatione » ; pour lui — et il se croyait en cela parfaitement d'accord avec Aristote — « docet poeta affectus per actiones, ut bonos amplectemur atque imitemur ad agendum, malos aspernemur ad abstinendum »[2]. Piccolomini (1575) observe qu'« on ne doit croire en aucune façon que tant d'excellents poètes anciens et modernes eussent apporté tant d'étude et de diligence dans cette très noble faculté, s'ils n'avaient point connu et estimé le soulagement que son usage procure à la vie humaine [illegible] et s'ils n'avaient pensé que les exemples de ceux que leurs imitations nous proposent comme images et portraits des plus hautes vertus et des plus grands vices, ne dussent être pour nous source d'instruction, de [illegible] et de bonnes institutions » [illegible] *La vera [illegible] en [illegible]* [illegible] qui [illegible] les plus [illegible] de Torquato [illegible] comparaison [illegible] prise à [illegible] aussi [illegible] pour qui [illegible] quae [illegible] bonum et [illegible] bonum [illegible] la seule diffé- [illegible] dans le [illegible] représentant [illegible] qui [illegible] grandes [illegible] figures qui [illegible]

[illegible] *Commentar.* [illegible]

[illegible]

nombre requis dans le vers, les matières dont on traite, qui ont du grand et du délectable, la font apparaître parfaitement belle et digne d'être tenue pour grande merveille »[1]. « Au-dessus de la poétique, et dépendant d'elle — écrit Tassoni (1620) répétant des opinions communes — viennent trois nobles arts, l'histoire, la poésie et l'éloquence ; le premier fait la leçon aux princes et aux seigneurs, le second au peuple, et le troisième à ceux qui conseillent les causes publiques ou défendent les privées en justice »[2].

Conformément à ces vues, la *catharsis* tragique était d'ordinaire interprétée comme si elle consistait à montrer l'instabilité de la fortune, ou à épouvanter par l'exemple, ou à proclamer le triomphe de la justice, et à rendre les spectateurs, au moyen de l'habitude de la souffrance, insensibles aux coups de la mauvaise fortune. — La théorie pédagogique ainsi renforcée et soutenue par l'autorité des anciens, fut, avec tout l'ensemble des théories poétiques italiennes de la Renaissance, répandue dans les autres pays d'Europe, en France, en Espagne, en Angleterre, en Allemagne. Nous en voyons tout pénétrés les écrivains français du siècle de Louis XIV : tels que La Ménardière (1640), qui appelle la poésie « cette science agréable qui mêle la gravité des préceptes avec la douceur du langage », et le Père Le Bossu (1675), qui proclame : « Le premier but du poète est d'instruire »[3], comme instruisait Homère, lequel — selon les idées de ces critiques — avait écrit pour les princes et pour les peuples deux divertissants manuels didactiques de conseils militaires et politiques : l'*Iliade* et l'*Odyssée !*

La « Poétique la Renai sance ».

Aussi cette théorie pédagogique les critiques modernes s'accordent à la nommer, presque par antonomasie, la *Poétique de la Renaissance*. Et rien de mieux, si par là on veut entendre, non pas qu'elle apparut pour la première fois à la Renaissance, mais qu'elle prévalut alors et fut généralement acceptée : on pourra alors observer (comme on l'a observé finement)[4] que la

[1] *Poetica trad.*, préf.
[2] *Pensieri diversi*, l. X, c. 18.
[3] La Ménardière, *Poétique*, Paris, 1640 ; Le Bossu, *Traité du poème épique*, Paris, 1675.
[4] Borinski, *Poet. d. Renaiss*, p. 26.

Renaissance, avec raison, ne distinguait pas entre les *genres* de poésie et la poésie *didactique*, puisque, pour elle, toute poésie était un genre *didactique*. Mais la Renaissance ne fut vraiment Renaissance que lorsque et où elle renoua l'œuvre spirituelle interrompue de l'antiquité ; et en ce sens, il serait peut-être plus juste de replacer la *vraie* poétique de la Renaissance non pas dans la répétition de la théorie pédagogique de l'antiquité et du moyen âge, mais dans la reprise, qu'on y trouve aussi, des discussions sur le possible, sur le vraisemblable exact d'Aristote et sur les raisons de la condamnation platonicienne et sur le procédé de l'artiste qui crée en imaginant.

[illegible]

Dans de telles discussions est la contribution efficace que cette époque apporta non plus à l'érudition, mais à la formation de la science esthétique. Grâce aux interprètes et commentateurs d'Aristote et aux nouveaux auteurs de poétiques, surtout aux Italiens, le terrain fut comme préparé et fertilisé, et quelques semences même y furent jetées qui germèrent ensuite [illegible] Elle aussi, l'école de Platon [illegible] attirer l'attention sur la fonction de l'idée et [illegible] dans la poésie [illegible] *particulier* [illegible] que Raphaël [illegible]

[illegible] questions [illegible] *[illegible]* [illegible] thèse [illegible] Tout aussi [illegible] n'est pas [illegible] comme [illegible] philosophie [illegible] affaire [illegible] Mais la différence avec [illegible] mais dans le mode de présentation [illegible] le poète l'uni-

versel ; les autres sont comme les peintres de portraits, le poète produit les choses en contemplant l'*idée universelle et admirable* qu'elles contiennent. Les autres n'en disent pas plus qu'il ne faut, le poète dit pour dire bien tout et pleinement. Mais la beauté du poète doit être entendue toujours par rapport au genre qu'il traite. C'est le beau du genre donné : non pas le beau suprême : il faut éviter l'équivoque et le double sens qui est dans le mot *beau* (*aequivocatio illius verbi*). Le poète ne dit jamais le faux, qui est ce qui n'est en aucune façon : les choses dites par le poète sont en quelque façon, ou par l'apparence, ou par la signification, ou selon les opinions des hommes, ou selon l'universel. On ne peut juger avec Platon que le poète ne connaît pas les choses qu'il décrit : il les connaît, mais comme poète [1].

L. Castelvet

Si Fracastoro s'efforce d'élaborer cet endroit capital d'Aristote sur l'universel de la poésie, et tout en restant encore dans le vague se rapproche du but, Castelvetro juge le fragment aristotélique avec indépendance et supériorité de vrai critique. Il s'aperçoit que ce petit livre est, plus qu'autre chose, un cahier de notes, contenant « certains principes et instructions pour compiler l'art, et non l'art compilé ». Il remarque en outre logiquement qu'Aristote, ayant pris le critérium du vraisemblable, ou de ce qui a *semblant de vérité historique*, aurait dù faire précéder la théorie de la poésie par celle de l'histoire ; car, l'histoire étant « une narration *selon la vérité* d'actions humaines mémorables *advenues* » et la poésie une narration selon la *vraisemblance* de celles *qui pourraient advenir*, la seconde ne peut manquer de recevoir *toute sa lumière* de la première. Et il ne lui échappe pas qu'Aristote appelle imitation deux choses diverses : « suivre l'exemple d'autrui », ce qui est « faire cette même chose que fait autrui sans savoir la raison pour laquelle elle est faite ainsi », et l'imitation « requise par la poésie » qui fait une chose toute diverse de celles

[1] HYERON FRASCATORII, *Opere* (éd. de Venise, Giunti, 1574). ff. 112-120.

faites jusqu'à ce jour, et se propose à autrui, peut-on dire, comme « exemple à suivre ». Mais malgré ses efforts, il ne se dépêtre pas de la confusion de l'imaginatif avec l'historique, affirmant que « le domaine du premier est communément celui de la *certitude* », mais que « le champ de la certitude est parfois traversé et rayé de quelque espace d'*incertitude* comme, d'autre part, le champ de l'incertitude est beaucoup plus souvent traversé et rayé de quelque espace de certitude ». Que dire maintenant de sa bizarre interprétation du plaisir qu'éveille, selon Aristote, l'imitation des choses laides, qui vient, dit-il, de ce que l'imitation n'est *jamais parfaite*, et par là ne peut produire le dégoût et la peur que produirait la réalité ; et de son observation sur la nature différente, et même opposée de la peinture et de la poésie, dans la première desquelles l'imitation des choses connues plaît tandis qu'elle déplaît dans la seconde ; et de tant d'autres subtilités, hardies, mais peu heureuses[1] ?

[illegible] Contre Robortello qui avait identifié le *vraisemblable* avec le *faux*, Piccolomini soutenait que le vraisemblable n'est ni vrai ni faux, et ne peut devenir l'un ou l'autre que *par accident*[2]. L'œuvre de la poésie — disait encore l'espagnol Alfonso Lopez Pinciano (1596) — « no es la *mentira*, que sería coincidir con la *sofistica*, ni la historia que sería tomar la materia al historico ; y no siendo *historia* porque toca *fabulas*, ni *mentira* porque toca *historia*, tiene por objeto el *verisimil*, que todo lo abraza. De aquí resulta que es una arte superior á la metafísica, porque comprende mucho mas, y se extiende á lo que es y á lo que no es »[3]. Ce qu'il y avait derrière ce mot de *vraisemblable*, restait indéfinissable et impénétrable.

Le besoin de poser comme principe de la poésie un concept différent du vraisemblable paraît s'être fait sentir à un adversaire d'Aristote, Patrizio, qui dans sa *Poétique* (élaborée entre 1555 et 1586) repoussait toutes les idées fondamentales de la

[1] [illegible] pp. [illegible] 108, 580).
[2] *Annotationi*, [illegible].
[3] *Philosophia antigua poetica*, Madrid, 1596 (réimpr., Valladolid, 1894).

poétique d'Aristote. Il remarquait que le mot *imitation* a dans Aristote des sens différents, puisqu'il s'applique aussi bien à une simple parole qu'à une tragédie, aux figures du langage qu'à la fable ; et il voyait la conséquence, à laquelle nous applaudirions, et il s'y dérobait effrayé : que « tous les parlers et toutes les écritures philosophiques et toute autre seraient poésies puisqu'elles sont faites de mots qui sont des imitations ». Il notait encore qu'il est impossible avec les principes d'Aristote de distinguer la poésie de l'histoire, toutes deux étant des imitations ; et de prouver que le vers est essentiel à la poésie ; et de prouver que l'histoire, la science ou l'art ne peuvent être matières de poésie, alors que de plusieurs passages d'Aristote on peut conclure que la poésie embrasse la fable, la chose arrivée, la croyance d'autrui, le devoir, le meilleur, le nécessaire, le possible, le vraisemblable, le croyable, l'incroyable et le convenable, c'est-à-dire « toutes les choses du monde ». Après ces objections et d'autres analogues, les unes justes, les autres sophistiques, Patrizio concluait : qu'il n'est pas vrai que la poésie soit toute imitation, et, en admettant qu'elle soit une imitation, celle-ci ne sera pas propre aux poètes seuls, *mais sera quelque autre qu'Aristote n'a pas dite, que nul n'a montrée, et qui encore ne nous est pas venue en pensée : mais qui nous y pourrait venir par aventure ou être retrouvée et mise en lumière par quelqu'un* », au lieu qu'à présent « *elle se tient cachée* »[1].

Ces aveux d'ignorance, comme ces vaines tentatives pour dépasser le cercle aristotélique, comme les grandes polémiques littéraires du XVIe siècle, qui toutes tournent autour du concept du *vrai poétique* ou du *vraisemblable*, servirent à agiter la question et à tenir en éveil les esprits comme en présence d'un mystère à découvrir. Le mouvement de pensée était recommencé, et cette fois il ne devait plus être interrompu ou dissipé.

[1] FRANCESCO PATRICI, *Della Poetica, la Deca disputata*, nella quale, e per istoria, e per razioni, e per autorità de' grandi antichi, si mostra la falsità della piu credute vere opinioni, che di Poetica a dì nostri vanno intorno, Ferrare 1586.

III

[illegible] esthétique [illegible] par [illegible] la mise en [illegible] de mots. [illegible] l'examiner [illegible] peu [illegible]

[illegible] dans une certaine mesure [illegible] nous ne nous trompons [illegible] rhétorique [illegible] connaissance [illegible] et [illegible] dialectique par le jeune [illegible] dans [illegible] Et ce mot [illegible] au siècle précédent [illegible] la rhétorique [illegible] italiens. [illegible] Un

des chercheurs les plus remarquables des qualités de l'*ingegno* (bien qu'ennemi des excès de la littérature du temps) le bolonais Matteo Pellegrini, le définissait (1650): « cette partie de l'âme qui, pratique dans une certaine mesure, vise et cherche à trouver et fabriquer le beau et l'efficace »[1]. Les produits de l'esprit sont les *concetti* ou *pointes*, dont Pellegrini écrivit pour la première fois un traité spécial (1639)[2]. Emmanuel Tesauro s'occupa aussi de l'esprit et de la pointe dans son *Cannocchiale aristotelico* (1654), développant largement non seulement les pointes *verbales* et *lapidaires*, mais les *symboliques* ou *figuratives*, statues, histoires, entreprises, pasquinades, hiéroglyphes, marques, emblèmes, enseignes, sceptres, et jusqu'aux *sensibles animés*, comme pantomimes, représentations scéniques, mascarades et bals: tous produits qui se rattachent à la *subtilité urbaine*, ou rhétorique, distincte de la *dialectique*. De ces traités, signes des temps, un autre devint célèbre dans toute l'Europe, œuvre de l'Espagnol Baltasar Gracian (1642)[3]. L'esprit était la faculté proprement inventive, artistique, *géniale* : *genio*, *génie*, *genius* sont employés comme synonymes d'*ingegno* et d'*esprit*. « *Ingegno*, écrivait au siècle suivant Mario Pagano[4], peut-être vaut autant que le *génie* des Français, mot aujourd'hui communément adopté en Italie ».

« Il faut avouer — est-il dit dans les dialogues sur la *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* du jésuite Bouhours (1687) — que *cœur* et *esprit* sont fort à la mode aujourd'hui, car on ne parle point d'autre chose dans les conversations galantes, et on fait intervenir dans tous les discours l'esprit et le cœur »[5]. Non moins répandu, et à la mode, était le mot *goût*, ou *bon goût* : la faculté qui juge, tournée vers le beau, distincte dans une certaine mesure du jugement intellec- Le *goût*.

[1] *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, Bologne, 1650.
[2] *Delle acutezze che altrimenti Spiriti, Vivezze e Concetti volgarmente si appellano*, Gênes-Bologne, 1639.
[3] *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, 1642 ; augmentée, Huesca, 1649.
[4] *Saggio del gusto e delle belle arti*, 1783, c. I, note.
[5] Trad. ital. dans ORSI, *Considerazioni*, etc. (Modène, 1735), vol. I, dial. I.

tuel, et qui parfois se subdivisait en active et passive, quand on parlait d'un *goût productif* ou *fécond*, qui ne pouvait être tout un avec l'*esprit*, et d'un autre *stérile*.

Différents sens du mot *goût*

Dans les ébauches que nous avons de l'histoire du goût, on trouve souvent quelque peu confondus entre eux différents sens du mot, inégalement importants comme symptômes de mouvements d'idées. *Goût* dans le sens de *plaisir* était fort ancien en Italie et en Espagne comme on le voit par les phrases *averci gusto*, *dar gusto*, *andare a gusto*, etc. : lorsque Lope de Vega et d'autres Espagnols redisent sur tous les tons que le drame espagnol vise à satisfaire le goût du peuple (« deleita *el gusto* », « para darle *gusto* »), ils n'entendent rien d'autre que le plaisir du peuple. Et jusqu'ici rien d'important. Fort ancien est aussi en Italie l'emploi métaphorique de *goût* ou *bon goût* dans le sens de *jugement*, littéraire, scientifique ou artistique ; les vocabulaires nous en offrent en abondance des exemples d'écrivains du XVI[e] siècle, de l'Arioste, de Varchi, de Michel-Ange, du Tasse, et il suffira de citer ces vers du premier où il dit de l'empereur Auguste : « L'aver avuto in poesia *buon gusto*. La proscrizione iniqua gli perdona », ou ces mots de Dolce, sur un tel « qui avait un *goût si délicat* que jamais il ne chantait d'autres vers que ceux de Catulle et de Calvus »[1]. Encore ici rien d'important pour nous. Pour le trouver entendu comme une faculté ou une disposition spéciale de l'âme, il faut aller chercher, à ce qu'il semble, en Espagne, au milieu du XVII[e] siècle, le moraliste et politique déjà cité, Gracian[2]. C'est à Gracian que fait évidemment allusion l'italien Trevisano, dans la préface qu'il mit en tête d'un livre de Muratori (1708), lorsqu'il parle des « Espagnols, plus que tous autres perspicaces dans les métaphores », qui exprimèrent le fait « avec ce laconisme éloquent : *bon goût* », et cite plus loin, à propos de goût et de génie, « cet ingénieux Espagnol », qu'était Gracian[3].

[1] *Orlando furioso*, XXXV, 26 ; L. Dolce, *Dialogo della pittura* (Venise, 1557), *in princ.*
[2] Borinski, *Poet. d. Renaiss*, pp. 308 sqq. ; *B. Gracian*, pp. 39-54.
[3] *Riflessionni sopra il bon gusto* (Venise, 1766), introd. pp. 72-84.

Gracian, d'ailleurs, entendit par goût le bon sens pratique, qui trouve le point juste des choses, et « homme de bon goût » vaut pour lui ce qu'on appelle « homme de tact » dans la conduite de la vie [1]. C'est en France dans le dernier quart du XVII[e] siècle qu'on rapporta le mot au fait plus proprement esthétique. « Il y a dans l'art — écrivait La Bruyère (1688) — un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature : celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait ; celui qui ne le sent pas, et qui aime au deçà ou au delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement » [2]. Comme attributs, ou variantes du goût, on ajoutait la *délicatesse*, et la *variété* ou *variabilité*. De France il se répandit ainsi transformé, mais non sans l'accompagnement pratique et moral avec lequel il avait été d'abord mêlé, dans les autres pays : Thomasius le transporta en Allemagne en 1687 [3] ; en Angleterre il devint le *good taste* ; en Italie, dès 1696, le Père jésuite Camillo Ettorri le mettait dans le titre d'un gros volume : *Il buon gusto ne' componimenti rettorici* [4], observant dans la préface que « le mot *bon goût*, dit proprement de qui dans les aliments discerne sainement la bonne saveur de la mauvaise, court ces temps-ci par les bouches de quelques-uns, qui, en matière de lettres humaines, se l'attribuent à eux-mêmes » ; il reparut en 1708, comme on l'a dit, en tête de l'œuvre de Muratori [5] ; Trevisano dissertait à son sujet philosophiquement : en discourait encore Salvini dans les notes de la *Perfetta Poesia*, du même Muratori, dans laquelle le bon goût occupe plusieurs pages [6]. Du

[1] GRACIAN, *Obras* (Anvers, 1669), *El héroe*, *El discreto*, avec introd. de A. Farinelli, Madrid, 1900 ; cf. BORINSKI, *Poet. d. Ren.*, l. c.

[2] *Les caractères*, ch. I, *Des ouvrages de l'esprit*.

[3] Dans le programme : *Von der Nachahmung der Franzosen*, Leipzig, 1687.

[4] « Opera... nella quale con alcune certe considerationi si mostra in che consista il *vero buon gusto* ne' suddetti componimenti, etc. », Bologne, 1696.

[5] *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*, 1708 Venise, 1766).

[6] MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modène, 1706, l. II, c. 5.

bon goût on alla jusqu'à tirer des noms pour des académies, comme cette *Académie du Bon goût*, qui fut fondée à Palerme en 1718 [1]. Et les érudits, qui se mirent à en discuter, se rappelant certains passages d'écrivains classiques, mirent le nouveau concept en relation avec *tacito quodam sensu sine ulla ratione et arte* de Cicéron, et avec le *judicium, qui nec magis arte traditur quam gustus aut odor* de Quintilien [2]. Montfaucon de Villars (1671) [3] consacrait un livre à la *délicatesse* : Ettorri s'efforçait d'en donner une définition qui le satisfît mieux que celles qui couraient alors, comme « la plus belle découverte de l'esprit, la fleur de l'esprit et l'extrait de la beauté même, etc. » [4]; et Orsi y insistait fort dans les *Considerazioni*, écrites en réponse au livre de Bouhours.

L'[illegible]

En Italie encore nous trouvons en honneur, au xvii[e] siècle, l'*imagination* ou *fantaisie*. Qu'allez-vous parlant de *vraisemblable* et de *consistance* — dit le cardinal Sforza Pallavicino (1644) — de faux et de vrai, à propos de la poésie, qui n'a que faire ni avec le faux, ni avec le vrai, ni avec le vraisemblable historique, mais avec les premières *appréhensions* qui ne donnent ni le vrai ni le faux ? La *fantaisie* se substitue ainsi au *vraisemblable* qui n'est ni vrai ni faux, de quelques-uns des interprètes d'Aristote. Sforza Pallavicino est à peu près d'accord avec Pellegrini, qu'il ne cite pas, en s'opposant, comme [illegible] à Castelvetro, qu'il cite explicitement et combat. Celui qui assiste à un spectacle dramatique — poursuit Pallavicino — sait bien que les choses qui arrivent sur la scène ne sont pas vraies [illegible] ne les croit pas, elles ne sont pas croyables pour lui [illegible] Si le dessein de la poésie était [illegible] elle aurait pour fin intrinsèque le mensonge, [illegible] par la loi de la nature et de Dieu : le mensonge [illegible] tout autre chose que le dire le faux, afin qu'il soit [illegible] Comment [illegible] un art si dépravé serait-

[1] [illegible] p. 389.
[2] Cicéron, *De oratore*, III, [illegible]; Quintilien, *Institut. orator.*, VI, c. 5.
[3] *De la Délicatesse*, Paris, [illegible].
[4] *Il buon gusto*, [illegible] XXXIX, [illegible].

il permis par les meilleures Républiques? comment serait-il loué, pratiqué même par de saints écrivains? » *Ut pictura poesis :* la peinture, qui est « une diligente imitation, dont toute la gloire réside dans la ressemblance avec les contours, les couleurs, les actes, et même les passions internes de l'objet dépeint, et « ne prétend pas que le feint soit estimé pour vrai ». L'unique but des fables poétiques est « d'orner notre intelligence d'images, ou si l'on veut d'apparences somptueuses, nouvelles, admirables, splendides. Et c'est ce que le genre humain a si fort à gré, qu'il a voulu récompenser les poètes par une gloire supérieure à celle de toutes les autres professions, en défendant leurs livres des injures des siècles avec plus de soin que les traités d'aucune science et que les travaux d'aucun art, et en couronnant leurs noms d'une renommée de divinité. Vous voyez quel prix le monde attache à être enrichi de *premières appréhensions belles*, encore qu'elles ne lui apportent pas de science et ne lui manifestent pas de vérité » [1].

Ces idées, bien que provenant d'un cardinal, semblaient trop hardies, soixante ans après, à Muratori, qui ne savait se résoudre à laisser « bride déliée » aux poètes, en leur enlevant l'obligation du vraisemblable. Pourtant Muratori, dans sa poétique, fait une très large part à l'imagination, *appréhensive inférieure*, qui ne cherche pas si les choses sont vraies ou fausses, mais les appréhende seulement : qui veut *représenter* le vrai, non le *savoir*, laissant cette tâche à l'*appréhensive supérieure*, qui est l'intelligence [2]. Et l'imagination touche même le cœur du juriste Gravina, qui lui donne une grande part dans la poésie, et égayant, pour en parler, la gravité de son style compassé, l'appelle « une *magicienne*, mais salutaire », « un *délire* qui chasse les folies » [3]. Avant l'un et l'autre, Ettorri l'avait recommandée au bon rhétoricien, lequel « afin

[1] *Del Bene* (Naples, 1681), l. I, part. I, ch. 49-53, cf. du même *Arte della perfezion cristiana* (Rome, 1665), l. I, ch. 3.
[2] *Perfetta poesia*, l. I, cc. 14-21.
[3] *Ragion poetica* (dans *Prose italiane*, ed. de Stefano, Naples, 1839), I, c. 7.

d'éveiller les simulacres » doit se rendre « familier tout ce qui est sujet aux sentiments du corps » et « rencontrer le génie de l'imaginative, qui est une puissance sensitive », et se sert pour cela « des espèces plus que des genres (car ceux-ci étant plus universels que ceux-là sont moins sensibles), des individus plus que des espèces, des effets plus que des causes »[1].

En Espagne déjà Huarte (1578) avait soutenu que l'éloquence n'est pas œuvre de l'intelligence ou du discours, mais de l'*imagination*[2]. En Angleterre, Bacon (1605) rapportait la science à l'intelligence, l'histoire à la mémoire, et la poésie à l'imagination ou fantaisie[3] ; Hobbes étudiait les phénomènes de celle-ci[4] ; Addison (1712) consacrait quelques numéros de son *Spectator* à analyser les *plaisirs de l'imagination*[5]. En Allemagne elle s'introduisait plus tard et trouvait ses avocats et défenseurs en Bodmer, en Breitinger et dans les autres écrivains de l'école suisse qui étaient sous l'influence des italiens (Muratori, Gravina, Calepio), et des Anglais, et exercèrent à leur tour une influence sur Klopstock et sur la nouvelle école critique allemande[6].

Le sentiment. Dans la même période commença aussi à se faire remarquer l'opposition entre ceux qui sont habitués « à juger par le sentiment » et ceux qui ont coutume de « raisonner par principes[7] ». Le *sentiment* a son représentant le plus distingué dans le français Du Bos, auteur des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Du Bos considère l'art comme un abandon au sentiment ; c'est « se livrer aux impressions que les objets étrangers font sur nous », sans la fatigue de la réflexion ; et du discours de Malebranche sur la matière, riche

[1] *Il buon gusto*, p. 10.
[2] *Esame degl'ingegni degl'huomini per apprender le scienze* (trad. ital. de C. Camilli, Venise, 1586), c. 9-12.
[3] *De dignitate et augmentis scientiarum*, l. II, c. 13.
[4] *Leviathan* (dans *Opera phil.*, ed. Molesworth, vol. III), I, c. 2.
[5] *Spectator*, num. 411-421 (*Works*, Londres, 1721, III. 486-519).
[6] *Die Discourse der Mahlern*, 1721-3 ; *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft*, etc., 1727, et autres écrits de Bodmer et de Breitinger.
[7] PASCAL, *Pensées sur l'éloquence et le style* (éd. Garnier), XV.

d'images, il observe que : «.c'est à notre imagination qu'il parle contre l'abus de l'imagination ». Il refuse de voir aucun noyau intellectuel dans les productions de l'art, affirmant que l'art consiste non pas dans l'instruction, mais dans le style. Il ne respecte pas trop le *vraisemblable*, se déclarant incapable d'établir les bornes entre le vraisemblable et le merveilleux, et laissant à ceux qui sont nés poètes le soin de faire convenablement cette miraculeuse alliance de choses opposées. Pour lui il n'y a pas d'autre critérium de l'art que le sentiment, ce *sixième sens* ; contre le sentiment, les réflexions et les discussions sont sans valeur : les jugements du public l'emportent sur ceux des gens de métier, des lettrés et des artistes de profession : toutes les subtiles observations des plus grands métaphysiciens ne feront pas déchoir les poètes d'un degré de leur réputation, parce que, même justes, elles ne les dépouilleraient pas des attraits qu'ils ont : c'est en vain qu'on cherche à discréditer l'Arioste et le Tasse auprès des Italiens, comme ce fut en vain qu'on tenta de discréditer le Cid chez les Français : les raisonnements d'autrui ne nous persuaderont jamais le contraire de ce que nous sentons [1]. D'autres écrivains français suivent ces idées : Cartaut de la Villate observe que « le grand talent d'un écrivain qui veut plaire, est de tourner ses réflexions en sentiments » ; et Trublet que : « c'est un principe sûr que la poésie doit être une expression du sentiment [2] ». Les écrivains anglais, eux aussi, commencèrent bientôt à donner du poids à l'*émotion* dans l'art.

L'*imagination*, en outre, se trouvait souvent, dans les écrits du temps, rapportée à l'*esprit* : l'*esprit* au *goût* : le *goût* au *sentiment* : le sentiment aux premières appréhensions ou à l'*imagination* : le goût, nous l'avons noté, semblait appelé tantôt à juger, tantôt à produire et ainsi de suite, tout cela prouvant

Tendance à unifier ces mots.

[1] *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1419 (7e éd., Paris, 1770), *passim.*, mais surtout sect. 1, 23, 26, 28, 33, 34.

[2] Cartaut de la Villate, *Essais historiques et philosophiques sur le goût*, La Haye, 1747 ; Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Amsterd. 1755.

[3] Cf. Du Bos, *o. c.* sect. 33.

qu'on sentait bien, parmi ces confusions, identifications et subordinations, que ces différents mots ont tous leur racine en un fait unique.

Embarras et contradictions dans leur définition.

Un critique allemand, du très petit nombre de ceux qui portèrent leurs investigations dans l'obscure région où se prépara l'esthétique moderne, proclamant Gracian auteur du concept de *goût*, appelle celui-ci : « le plus important *théorème esthétique*, qui restait à découvrir aux modernes[1] ». Or, sans compter que le goût aurait été, en tout cas, non le dernier théorème, et pas même un *théorème*, mais le *principe* même de la science, base de tout le reste ; outre que Gracian parle d'un *goût* qui se réfère à la vie pratique : il est bon de mettre en relief que *goût*, *esprit*, *imagination*, *sentiment*, etc., ne sont pas de nouveaux concepts, possédés scientifiquement, mais de nouveaux *mots*, répondant à de vagues impressions : des *problèmes* tout au plus, non des concepts ; des *pressentiments* de territoires à conquérir, non une conquête et une prise de possessions effectives. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer que ceux mêmes qui usent de ces nouveaux mots, et qui par là nous paraissent si modernes, à peine cherchent-ils à préciser leur pensée, qu'ils retombent dans les vieilles idées, les seules qu'ils possèdent intellectivement. Ces mots sont pour eux des ombres légères, et quand ils vont pour les embrasser, leurs bras n'étreignent que le vide sur leur poitrine.

Esprit et intelligence.

L'*esprit*, c'est entendu, est distinct dans une certaine mesure de l'*intelligence*. Mais Pelligrini et Tesauro et les autres auteurs de traités finissent toujours par trouver, comme fond de l'esprit, une vérité intellectuelle. Le philosophe Trevisano définissait l'esprit : « une vertu interne de l'âme qui invente des moyens pour vérifier et exécuter les concepts qu'il va composant : et se manifeste tantôt en disposant les choses que nous inventons, tantôt en les exposant avec clarté, tantôt en unissant grâce à d'adroites et d'industrieuses manières des objets qui semblent disparates, et tantôt en découvrant leurs

[1] Borinski, *B. Gracian*, p. 39.

analogies les moins évidentes ». Mais, au bout du compte, « les actes de l'esprit » ne doivent pas « être laissés à eux-mêmes sans l'accompagnement de ceux de l'intelligence » ; et non seulement de l'intelligence, mais de la raison pratique morale[1]. Plus ingénument Muratori considérait l'esprit comme « cette vertu et force active par laquelle l'*intelligence* recueille, unit et retrouve les ressemblances, les relations et les raisons des choses[2] ». L'*esprit* qu'on avait distingué de l'*intelligence*, devenait une partie ou une manifestation de l'intelligence elle-même. L'esprit — disait par contre Alexandre Pope (1709) — doit être refréné comme un coursier fougueux : esprit et jugement se querellent souvent, bien qu'ils aient besoin de l'aide l'un de l'autre, justement comme mari et femme : « For *wit* and *judgement* often are at strife, Though meant each other's aid like *man* and *wife*[3] » !

Goût et jugement intellectuel.

La même chose se produit pour le *goût*. Une des principales raisons de succès de cette métaphore (remarque Kant), avait été l'opposition aux principes intellectuels : on voulait exprimer que, de même que, malgré tous les raisonnements sur le plaisir d'un mets, seul le palais décide, de même dans les choses d'art, c'est le goût artistique[4]. Et pourtant, quand il s'agit de définir ce mot, né pour exclure l'intellectualité et le raisonnement, on remonta justement à l'intelligence et à la raison. La comparaison implicite avec le palais fut entendue comme une *anticipation de la réflexion* (« de même que la sensation du palais anticipe la réflexion », devait écrire Voltaire[5]). Intelligence et raison montrent le bout de l'oreille dans toutes les définitions qu'on a tentées du *goût*. Mme Dacier (1684) l'appelait : « une harmonie, un accord de l'esprit et de la *raison*[6] ». Dans les *Entretiens galants* il est semblablement

[1] Trevisano, *l. c.* pp. 82, 84.
[2] *Perfetta poesia*, l. II, c. 1 (éd. cit., 1, p. 299).
[3] A. Pope, *An essay on criticism* (dans *Poetical works*, Londres, 1827), vv. 81-2.
[4] *Kritik der Urtheilskraft*, ed. Kirchmann, § 33.
[5] *Essai sur le goût* (en append. à A. Gérard, *Essai sur le goût*, Paris, 1766).
[6] Cit. p. Sulzer, *Allg. Th. d. s. K.*, II, 377.

défini : « une *raison éclairée* qui, d'intelligence avec le cœur, fait toujours un juste choix parmi les choses opposées ou semblables[1] ». Un autre auteur, cité par Bouhours, le définissait : « un sentiment naturel, fixé dans l'âme, indépendant de quelque science qu'on puisse jamais acquérir » et qui est comme un *instinct de la droite raison*[2]. Bouhours, de son côté, critiquant cette façon d'expliquer une métaphore par une autre, notait que le goût a plus de relations avec le *jugement* qu'avec l'*esprit*[3]. A l'italien Ettorri il semblait qu'on pût dire, plus universellement : « le jugement réglé par l'art[4] », et Baruffaldi (1710) l'identifiait avec le *discernement* ramené de la théorie à la pratique[5]. De Crousaz (1715) observait que « le bon goût nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la *raison* aurait approuvé, après qu'elle se serait donné le temps de l'examiner assez pour en juger par de justes idées[6] ». Et, peu avant lui, Trevisano le considérait comme « un sentiment qui se plait toujours à se conformer à ce que la *raison* consent », et rend de grands services à l'homme, en même temps que la grâce divine, pour lui faire reconnaitre le vrai et le bien, que, par suite du péché originel, il ne voit plus avec plénitude et sûreté. En Allemagne, pour König (1727) c'était une « habileté de l'*intelligence*, produite par un esprit sain et un jugement pénétrant, qui fait sentir exactement le vrai, le bien et le beau », et pour Bodmer (1736) — qui en avait discuté avec son ami italien, le comte Calepio, — : « une réflexion exercée, prompte et apte à pénétrer dans les moindres détails, par laquelle l'*intelligence* distingue le vrai du faux, le parfait du défectueux ». Calepio et Bodmer étaient contraires au simple sentiment, et distinguaient entre *goût* et *bon goût*[7]. En suivant la

[1] *Ibid.*
[2] *Manière de bien penser* (trad. ital. cit.), dial. IV.
[3] *Ibid.*
[4] *O. c.*, ch. II-IV.
[5] *Osservazioni critiche* dans le vol. II des *Considerazioni d'Orsi*, ch. VIII, p. 93.
[6] *Traité du Beau* (éd. d'Amsterdam, 1724), I, 1701.
[7] J. Ulr. König, *Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst*, Leipzig, 1727, et (Calepio-Bodmer), *Briefwechsel von*

même voie intellectualiste, Muratori parle d'un *bon goût* même de l'*érudition* ; et d'autres dissertèrent sur le *bon goût dans la philosophie*.

Le *je ne sais quoi*.

Ils faisaient mieux peut-être ceux qui, restant dans le vague, plaçaient le goût dans un *non so che*, *je ne sais quoi*, *nescio quid* ; ajoutant aux précédentes cette autre expression, qui, à coup sûr, n'expliquait rien, mais qui indiquait, elle aussi, le problème. Bouhours traite longuement (1671) du *je ne sais quoi* : « les Italiens — observe-t-il — qui font mystère de tout, emploient en toute rencontre leur *non so che* ; on ne voit rien de plus commun dans leurs poètes » ; et il cite des exemples du Tasse et d'autres[1]. En Italie, Salvini y fait allusion « ce *bon goût* est un nom mis en honneur de notre temps ; il semble un nom errant, qui n'a pas de siège certain et déterminé, et qui se rapporte au *je ne sais quoi*, à une fortune, à un hasard de l'esprit[2] ». En Espagne, le père Feijoo, qui écrivit sur la *Razón del gusto* et sur *El no se qué* (1733), dit fort bien : « En muchas producciones no solo de la naturaleza, sino del arte, y aun mas del arte que de la naturaleza, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas à su comprehension racional, otro genero de primor misterioso que, lisonjeando el gusto, atormenta, el entendimento. Los sentidos le palpan, pero no lo puede dissipar la razon y asì, al querer explicarle, no se encuentran voces ni conceptos que cuadren à su idéa. y salimos del paso con decir que hay un *no se qué*, que agrada, que enamora, que hechiza, sin que pueda encontrarse revelacion mas clara de este natural misterio »[3]. Et le président de Montesquieu : « Il y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses un charme invincible, une grâce naturelle, qu'on n'a pu définir, et qu'on a été forcé d'appeler le *je ne sais quoi*. Il me semble que c'est un effet principalement fondé sur

der Natur des poetischen Geschmackes, Zurich, 1726 ; cf. pour tous deux Sulzer, II, 380.

[1] *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671 (éd. de Paris, 1734) ; entretien V : « Le je ne sçai quoi ».

[2] Dans les notes à la *Perf. poesia* de Muratori.

[3] Feijóo, *Theatro critico*, t. VI, nos 11-12.

la surprise[1] ». Quelqu'un s'indignait contre l'échappatoire du *je ne sais quoi*, et l'appelait, non sans raison, un aveu d'ignorance. Mais le fait est qu'on ne pouvait sortir de l'ignorance que pour tomber dans la confusion du goût avec le jugement intellectuel.

Imagination et sensualisme. Le correctif de l'imagination.

Si, en définissant *esprit* et *goût*, on allait ordinairement à l'intellectualisme, *imagination* et *sentiment* se changeaient facilement, quand on les serrait de près, en affirmations sensualistes. On aura remarqué avec quelle énergie Sforza Pallavicino insistait sur la non-intellectualité des images et inventions imaginaires. « Peu importe à l'amant du beau — écrit-il — pour vérifier ses connaissances que l'objet de sa connaissance soit ou ne soit pas de fait tel qu'il se le figure dans son âme ; si dans quelque vision ou vigoureuse appréhension il se conduit à l'estimer présent par un acte de jugement, néanmoins le goût de la beauté en tant que beauté ne sort pas d'un semblable jugement, mais de cette vue ou de cette vive appréhension laquelle pourrait rester en nous, une fois corrigée l'erreur de la croyance » : justement comme il arrive dans le demi-sommeil où nous avons conscience de rêver, et pourtant où nous nous complaisons dans de beaux songes. Pour Sforza Pallavicino l'imagination ne peut être erronée ; car il l'assimile en tout aux sensations, pur fait, incapable par suite de vrai et de faux. Et si elle plaît, ce n'est pas parce qu'elle a en elle-même sa vérité spéciale (la vérité imaginaire), mais parce qu'elle forge des objets qui, « bien que faux, flattent le *goût* » : le peintre ne fait pas des portraits mais des images qui, fidèles ou non, *plaisent au goût de qui les regarde* : la poésie donne des appréhensions « somptueuses, nouvelles, admirables, splendides[2] ». Le fond de la pensée de Sforza Pallavicino est donc constitué, si nous ne nous trompons, par un sensualisme à la Marino : « La fin du poète est d'*émerveiller*... Celui qui ne sait pas provoquer la *stupeur* mérite d'être étrillé ». Et lui-

[1] *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art.* Fragm. posth. (en app. à A. GERARD, *o. c.*).
[2] *Del Bene*, ch. cité.

même approuve comme très vrai ce qu'il avait entendu plusieurs fois « du Pindare de Savone, Gabriele Chiabrera, à savoir que la poésie est obligée de faire *ouvrir de grands yeux* (*inarcar le ciglia*)[1] ». Dans une œuvre postérieure, dans le traité du *Style* (1646), il se repent presque de sa belle idée primitive, et semble vouloir retourner à la théorie pédagogique : « Bien que dans ce livre et dans d'autres, j'aie philosophé sur la poésie plus bassement, la considérant seulement comme ministre de ce plaisir que notre âme peut goûter dans la moins parfaite opération de l'imagination ou de l'appréhension avec dépendance de l'imagination, et que par suite que lui aie un peu relâché les liens qui la tiennent liée avec le vraisemblable, je veux ici montrer l'autre office de la poésie plus excellent et plus fructueux, mais qui est soumis au vraisemblable par un vasselage plus étroit : lequel office est d'illuminer notre esprit dans le très noble exercice du jugement, et ainsi de devenir nourrice de la philosophie en lui présentant un doux lait[2] ». Le jésuite Ettorri, tout en insistant sur l'emploi de l'imagination et en envoyant les orateurs à l'école des *histrions*, voulait que l'imagination fût seulement un *interprète* « pour présenter à l'intelligence » ce qu'il faut ; autrement, ce serait traiter celui qui écoute ou qui lit « non en homme, dont le propre est l'intelligence, mais en bête sauvage, qui s'apaise dans l'imagination[3].

La considération de l'imagination comme pure sensualité apparaît claire dans Muratori qui, justement pour cela, persuadé que cette faculté laissée à elle-même s'abandonnerait aux délires du rêve et de l'ivresse, la flanque de l'intelligence *comme d'un ami d'autorité*, pour la régler dans le choix et la combinaison des images. Elle fournit à l'intelligence la matière brute[4]. Combien Muratori s'intéressait à cette faculté de l'imagination, et combien en même temps il la méconnaissait et l'avilissait, on le voit encore dans le livre spé-

[1] *Del Bene*, l. I, p. I, c. 8.
[2] *Trattato dello stile* (Rome, 1666), c. 30.
[3] *Il buon gusto*, pp. 12-13.
[4] *Perf. poesia*, I, ch. 18, pp. 232-3.

cial qu'il lui consacre sous le titre : *Della forza della fantasia umana*[1], où il la présente comme une faculté matérielle, absolument diverse de la mentale et spirituelle, et lui dénie la vertu conceptive. Le même auteur ensuite, bien qu'il eût remarqué que la poésie se distingue de la science dans la fin, celle-ci cherchant à *connaître* et celle-là à *représenter* le vrai[2], pourtant continuait dans ses conclusions à concevoir la poésie comme un *art récréant* subordonné à la *Philosophie morale*, dont elle est une des trois servantes[3]. Gravina établissait que la poésie, avec le charme de la nouveauté et de l'étonnement, doit introduire dans les esprits du vulgaire le *vrai* et les *connaissances universelles*[4]. — Hors d'Italie, le même changement se produisait. Bacon, qui avait assigné la poésie à l'imagination, la considérait ensuite comme quelque chose d'intermédiaire entre l'histoire et la science : à l'histoire se rattache la poésie épique, à la science la *parabolique*, qui est pour lui la forme élevée de la poésie (« Poesis parabolica inter reliquas eminet »). Ailleurs il appelle la poésie *somnium*, ou même déclare que *scientias fovere non potuit*, et que *pro lusu potius ingenii quam pro scientia est habenda* ; enfin, musique, peinture, sculpture, et les autres arts sont purement voluptueux[5]. Addison réduisait les plaisirs de l'imagination à ceux que produisent les objets visibles ou les idées tirées des objets visibles, plaisirs moins grands que ceux des sens, et moins raffinés que ceux de l'intelligence, et il leur associait le plaisir de trouver les rapports entre les imitations et les choses imitées, les copies et les originaux, ce qui contribue à aiguiser l'esprit d'observation[6].

Sentiment et sensualisme.

Le sensualisme de Du Bos et des autres champions du *sentiment* est aussi évident : le plaisir de l'art est, pour Du Bos, le plaisir du passe-temps, le plaisir de se sentir l'âme occupée

[1] Venise, 1745.
[2] *Perf. poesia*, I, c. 6.
[3] *Ibid.*, I, c. 4, p. 49.
[4] *Ragion poetica*, I, c. 7.
[5] *De dignitate* etc., II, c. 13, III, c. 1, IV, c. 2, V, c. 1.
[6] *Spectator*, l. c. surtout, pp. 487, 503.

sans fatigue: plaisir semblable à celui qui naît des spectacles de gladiateurs, des courses de tauraux ou des tournois[1].

Ferments de pensée.

Pour ces raisons, tout en donnant une grande importance pour l'histoire des origines de la science esthétique à ces nouveaux mots, aux nouvelles intuitions auxquelles ils se rapportaient; tout en reconnaissant qu'ils furent un levain et un ferment dans le débat du problème esthétique, que la Renaissance avait repris au point où l'avaient laissé les penseurs de l'antiquité ; nous ne saurions voir, dans leur apparition, la découverte de la science esthétique. Par ces mots et ces discussions, le fait esthétique réclamait d'une voix de plus en plus haute et avec plus d'insistance sa justification théorique. Mais cette justification, qu'il ne trouvait pas là, ne lui venait pas davantage d'ailleurs.

[1] *Op. cit.*, sect. 2.

IV

Le cartésianisme et l'imagination.

Le monde obscur des ingéniosités, des goûts, des fantaisies, des sentiments, des *je ne sais quoi*, ne fut pas pris en examen, ni rangé dans les cadres de la philosophie, par Descartes. Descartes détestait l'imagination, qui dérive, selon lui, de l'agitation des esprits animaux ; et si même il ne condamnait pas absolument la poésie, il ne pouvait l'admettre qu'en tant qu'elle est réglée par la raison, c'est-à-dire par l'intelligence, qui nous sauve des caprices de la *folle du logis*. Il la tolérait : il était disposé à ne lui refuser « aucune chose qu'un philosophe lui puisse permettre sans offenser sa conscience »[1]. On a justement observé que l'équivalent esthétique de l'intellectualisme cartésien est Boileau, soumis à la rigide *raison* (« Mais nous que *la raison* à ses règles engage... »), enthousiaste de l'*allégorie*[2]. Nous avons déjà incidemment fait allusion aux sorties de Malebranche contre l'imagination. L'esprit *mathématique*, répandu en France par le cartésianisme, enlevait la possibilité d'une sérieuse considération de la poésie et de l'art. L'italien Antonio Conti, venu en France et spectateur des disputes littéraires qui s'y agitaient, faisait, dans une lettre à Maffei, cette description des critiques français, des La Motte, des Fontenelle et de leurs disciples : « Ils ont introduit dans les belles-lettres l'esprit et la méthode de M. Descartes ; et ils jugent de la poésie et de l'éloquence indépendamment des qualités sensibles. De là vient aussi qu'ils confondent le progrès de la philosophie avec celui des arts. Les modernes, dit l'abbé Terrasson, sont plus

[1] *Lettres à Balzac et à la Princesse Elisabeth.*
[2] *Art. poét.*, 1069-1074.

grands géomètres que les anciens ; donc ils sont plus grands orateurs et plus grands poètes [1] ». Contre cet esprit mathématique, introduit dans les choses d'art et de sentiment, on bataillait encore en France au temps des encyclopédistes, de d'Alembert et de Voltaire ; et la bataille se répercuta aussi en Italie, comme on le voit par les protestations de Bettinelli et d'autres écrivains. Quand Du Bos publia son livre hardi, il y eut un conseiller au Parlement de Bordeaux, Jean Jacques Bel, qui écrivit (1726) une dissertation pour combattre la prétention de faire le sentiment juge de l'art [2].

Le cartésianisme ne pouvait donc avoir une esthétique de l'imagination. Le *Traité du beau*, publié par le cartésien éclectique J. P. de Crousaz (1715), replaçait le beau non dans ce qui plaît, dans le sentiment dont on ne peut discuter, mais dans *ce qu'on approuve*, et qui se réduit par suite à des *idées*. Et de ces idées il en énumérait cinq : la *variété*, l'*unité*, la *régularité*, l'*ordre* et la *proportion*, observant : « La variété tempérée par l'unité, la régularité, l'ordre et la proportion, ne sont pas assurément des chimères ; elles ne sont pas du ressort de la fantaisie : ce n'est pas le caprice qui en décide » : ce sont des caractères réels du beau, fondés dans la nature et dans la vérité. De Crousaz appliquait sa définition à la beauté des *sciences*, géométrie, algèbre, astronomie, physique, histoire, et à la beauté de la *vertu*, de l'*éloquence* et de la *religion*, retrouvant dans tous ces cas les caractères établis plus haut [3]. Un autre cartésien, le jésuite André, dans son *Essai sur le beau* (1741), distinguait un beau *essentiel*, indépendant de toute institution humaine et même divine, un beau *naturel*, indépendant des opinions des hommes, et un beau, jusqu'à un certain point *arbitraire*, et d'institution humaine. Le beau essentiel est régularité, ordre, proportion, symétrie : André s'appuyait sur Platon et adhé-

Crousaz, Andr

[1] Lettre au marquis Maffei, vers 1720, dans A. Conti, *Prose e poesie*, vol. II, Venise, 1756, p. CXX.

[2] Sulzer, *o. c.*, I, 50.

[3] *Traité du Beau*, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirez de la plupart des arts et des sciences, 1715 (2e édit., Amsterdam, 1724), surt. c. I, et II.

rait enfin à la définition de saint Augustin. Le beau naturel a pour sa mesure principale la lumière, qui engendre les couleurs : le bon cartésien ne manquait pas de profiter, pour cette partie, des doctrines optiques de Newton. Le beau arbitraire, qui appartient à la mode et à la convention, ne peut d'ailleurs violer l'essentiel. Ces trois formes de beau sont ensuite toutes réparties en beau *sensible* ou des corps, et beau *intelligible*, ou de l'âme[1].

Les Anglais : Locke, Shaftesbury ; Hutcheson et l'école écossaise.

Comme Descartes en France, de même en Angleterre Locke (1690) est un intellectualiste, qui ne connaît d'autre forme d'activité que la réflexion sur les sens. Il accueille bien, de la littérature de son temps, la distinction entre l'*esprit* et le *jugement*, desquels le premier combine avec une agréable variété les idées, y découvre quelques ressemblances et quelques rapports pour en faire de belles peintures qui divertissent et frappent l'imagination, alors que le jugement ou intelligence cherche les différences selon la vérité. « L'esprit, satisfait par la beauté de la peinture et la vivacité de l'imagination, ne se soucie pas d'aller plus loin. Et, en effet, on fait tort en quelque façon à une telle sorte de pensées spirituelles, en les examinant avec les règles sévères de la vérité et de la saine raison : [illegible] l'on voit que ce qu'on appelle *esprit* consiste en quelque chose qui n'est point d'accord avec la vérité et la raison »[2]. Et [illegible] en Angleterre les philosophes développent une esthétique [illegible] et idéaliste, bien que d'une couleur plus sensible que celle des cartésiens français. Shaftesbury (1709) élève le goût [illegible] sens ou instinct du beau, sens de l'ordre et de la proportion, identique au sens moral, anticipant avec ses [illegible] la reconnaissance de la [illegible] corps, esprit, Dieu, sont les trois degrés de la beauté[3]. [illegible] François Hutcheson (1723), qui [illegible] *beauté*, comme quel-

[1] [illegible]

[2] [illegible] trad. franç. dans *Es-* [illegible]

[3] *Characteristics* [illegible] 1709-11 (Bâle, 1790, 3 vol.).

que chose d'intermédiaire entre la sensualité et la rationalité, apte à connaître l'unité dans la variété, la concorde dans le multiple, le vrai, le bon, le beau, qui sont substantiellement identiques. Hutcheson rattache à ce sens le plaisir de l'art, c'est-à-dire de l'imitation et correspondance de la copie avec l'original, beau *relatif* à distinguer de l'absolu [1]. Le même point de vue reste dominant dans les écrivains anglais du XVIII[e] siècle, comme dans Reid, chef de l'école écossaise, et dans Adam Smith.

Leibniz : les petites perceptions et la connaissance confuse.

Plus largement que tous ceux-là, et avec une autre vigueur philosophique, Leibniz ouvrit les portes à toute cette part de faits psychiques que l'intellectualisme cartésien éloignait de soi avec horreur. Ce fut Leibniz qui affirma la loi de la continuité (*lex continui, loi de continuité, natura non facit saltus*), et reconnut une échelle ininterrompue depuis les êtres infimes en s'élevant par le monde végétal et animal jusqu'à l'homme et à Dieu. La perception est dans tous les êtres, à un degré plus ou moins grand : « verisimile est brutis etiam perceptionem inesse ». Dans cette conception de la réalité, l'imagination, le goût et de semblables observations trouvent leur place. Les faits, que nous appelons maintenant esthétiques, s'identifiaient avec la connaissance *confuse* de Descartes, qui pouvait être *claire*, sans être pourtant *distincte* : terminologie dérivée, comme nous le savons, de la scolastique, et suggérée peut-être spécialement par Duns Scotus, qui fut réédité et en vogue justement au XVII[e] siècle [2].

Déjà dans son écrit *De cognitione, veritate et ideis* (1684), Leibniz — après avoir distingué la *cognitio* en *obscura vel clara*, et la *clara* en *confusa vel distincta*, et la *distincta* en *adaequata vel inadaequata*, — observait que les peintres et autres artistes, tout en jugeant fort bien si une œuvre est bonne ou défectueuse, ne savent pas rendre compte de leurs jugements, et si on les interroge, répondent par exemple que ce

[1] *Enquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, Londres, 1723 (trad. franç., Amsterd. 1749).
[2] V. *suprà*, p. 175.

qu'ils condamnent laisse à désirer un *je ne sais quoi* : « pictores aliosque artifices probe cognoscere quid recte, quid vitiose factum sit ; at judicii sui rationem reddere saepe non posse, et quaerenti dicere, se in re, quae displicet, desiderare *nescio quid* »[1] : ils en ont une connaissance *claire*, mais *confuse* et non *distincte* : une connaissance imaginative, dirions-nous, et non intellectuelle ; cette dernière est exclue en fait d'art. Il y a des choses dont on ne peut donner la définition : « on ne les fait connaître que par des exemples, et au reste il faut dire que c'est un *je ne sais quoi*, jusqu'à ce qu'on en déchiffre la contexture »[2]. Ce sont les *perceptions confuses ou sentiments* qui ont « plus grande efficacité que l'on ne pense : ce sont elles qui forment ce *je ne sais quoi*, ces *goûts*, ces *images* des qualités des sens »[3]. Et qu'en en traitant Leibnitz se référât aux discussions esthétiques que nous avons mentionnées, c'est ce qui résulte encore d'une citation qu'il fait quelque part du livre de Bouhours[4].

Intellectualisme de Leibniz.

Il pourrait sembler qu'en appliquant aux faits esthétiques le mot *claritas*, et en leur refusant la *distinctio*, Leibnitz en ait reconnu l'essence toute propre, non sensuelle, et en même temps non intellectuelle. Les faits esthétiques ne sont plus sensuels en tant qu'ils ont leur *claritas*, qui n'est pas le plaisir ou l'émotion sensuelle : ils ne sont pas intellectuels, puisqu'ils ne peuvent avoir la *distinctio*. Mais la *lex continui* et l'intellectualisme leibnitien empêchent d'accepter une semblable interprétation. *Obscurité* et *clarté* sont pour Leibnitz des degrés quantitatifs d'une connaissance unique, qui est la *distincte*, l'intellectuelle, à laquelle elles tendent toutes les deux, et qui se trouve atteinte au degré le plus élevé. En admettant que les artistes jugent avec des perceptions confuses, claires mais non distinctes, il n'exclut pas que ces perfections puissent se corriger et se vérifier avec la connaissance intellective. Ce que l'ima-

[1] *Opera philosophica* (éd. Erdmann), p. 78.
[2] *Nouveaux essais*, II, c. 22.
[3] *Ibid.* préf.
[4] *Ibid.*, II, c. 11.

gination connaît confusément bien que clairement, cela même l'intelligence le connaît clairement et distinctement. Ce qui reviendrait à dire que la nouvelle vie que nous donnons à une œuvre d'art en en sentant la beauté peut être perfectionnée, alors que, abandonnant l'œuvre d'art concrète, nous en déterminons intellectuellement le concept. La terminologie adoptée elle-même, pour laquelle les sens et l'imagination étaient considérés comme *obscurs* et *confus*, comportait une teinte de mépris et le sous-entendu d'une unique forme vraiment conoscitive. Ce n'est pas autrement qu'il faut entendre le mot de Leibniz sur la musique, définie *exercitium aritmeticae occultum nescientis se numerare animi.* Et il dit ailleurs que : « le but principal de l'histoire, aussi bien que de la poésie, doit être d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples, et puis de montrer le vice d'une manière qui en donne l'aversion et qui porte ou serve à l'éviter »[1]. La *claritas*, attribuée par Leibniz aux faits esthétiques, n'est pas, en somme, une différence *spécifique*, mais c'est l'anticipation partielle de la *distinctio* intellective. Et certes, avoir établi ce degré a une importance, mais une importance peu différente de celle des hommes qui avaient établi les nouveaux mots et les nouvelles intuitions, étudiés plus haut, arrêtant ainsi l'attention sur la péculearité des faits esthétiques.

Spéculations sur le langage.

Cet intellectualisme invincible s'observe encore dans les spéculations, qui se firent alors plus vives, sur le langage. Les écrivains de la Renaissance et du xvie siècle, lorsqu'ils essayèrent de s'élever au-dessus des grammaires purement empiriques et à préceptes, et de leur donner un certain système, tombèrent dans le *logicisme*, par lequel les formes grammaticales étaient expliquées comme *pléonasmes*, *impropriétés*, *métaphores*, *ellipses*. Ainsi Jules César Scaliger (1540) : ainsi encore le plus profond de tous, François Sanchez (Sanctius ou Sanzio), dans sa *Minerva* (1587), où il soutient que les noms sont imposés aux choses rationnellement ; il exclut les interjections, comme purs

[1] *Essais de Théodicée*, part. II, § 148.

signes de joie ou de douleur, des parties du discours ; il n'admet pas de noms hétérogènes ou hétéroclites ; et il élabore la syntaxe au moyen de quatre figures de construction, proclamant le principe : *doctrinam supplendi esse valde necessariam*, c'est-à-dire que les variétés grammaticales s'expliquent par l'ellipse, par l'abréviation et le défaut par rapport à la forme logique typique [1]. Gaspard Scioppius, qui au siècle suivant combattit, violemment à son ordinaire, la vieille grammaire et alla proclamant la grammaire *sanctiana* restée pour un temps presque inconnue, publiait un livre sous le titre de *Grammatica philosophica* (1628) [2]. A son tour, Jacques Perizonius commenta l'œuvre de Sanchez (1687). En 1660, Claude Lancelot et Arnauld donnèrent la *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, qui était une application rigoureuse de l'intellectualisme cartésien aux formes grammaticales, dominée par le préjugé que le langage est une chose artificielle. Locke et Leibniz spéculèrent tous deux sur le langage [3] ; et pour grands que soient les mérites du dernier comme promoteur de recherches historiques sur les langues, aucun d'eux ne conquit un point de vue nouveau. Leibniz, durant toute sa vie, nourrit la pensée d'une langue universelle, d'une *ars characteristica universalis*, et en espérait de grands progrès scientifiques : précédé dans cette tentative par Wilkins en 1668, et par d'autres.

Chr. Wolff. Pour corriger les idées esthétiques de Leibniz, il fallait corriger les fondements mêmes de son système, par la critique du cartésianisme auquel il s'était appuyé. Mais c'est ce que ne firent pas ses élèves, qui, au contraire, en accentuèrent toujours davantage l'intellectualisme. Chrétien Wolff, donnant une forme scolastique aux géniales observations de Leibniz, posait comme première partie du système la doctrine de la connaissance comme *organon* ou instrument ; et l'organe repa-

1. [illegible] *commentarius*, [illegible] Gaspare Scioppio, Padoue, [illegible]
2. [illegible] Milan, [illegible] Venise, [illegible]
3. [illegible] *essais*, [illegible] III.

raissait, dans une autre partie, comme droit naturel, éthique et politique, c'est-à-dire organe de l'activité pratique. Tout le reste était ou théologie et métaphysique, ou *pneumatologie* et physique (doctrine de la psyché et doctrine de la nature phénoménique). Bien que Wolff distingue une imagination productive, dominée par le principe de raison suffisante, différente de l'imagination purement associative et chaotique [1], une science de l'imagination comme science d'une nouvelle *valeur théorique* ne pouvait trouver place dans le schématisme. La connaissance inférieure comme telle appartenait à la pneumatologie : elle ne pouvait constituer par elle-même un organe, mais tout au plus entrer comme élément dans l'organe déjà constitué, qui la corrigeait et la surpassait avec la connaissance logique, de la même manière que l'éthique surpassait la *facultas appetitiva inferior*. Et comme en France à la philosophie de Descartes répondait la poétique de Boileau, de même en Allemagne au cartésien et leibnitien Wolff la poétique rationaliste de Gottsched (1729) [2].

Recherche d'un *organe de la connaissance inférieure.*

Certes, on entrevoyait que les facultés inférieures à leur tour donnaient lieu à la distinction en valeurs et non-valeurs, en beau et laid, en parfait et imparfait. On cite souvent le passage d'un livre (1725) du leibnitien Bülffinger où il est dit : « Vellem existerent qui circa *facultatem sentiendi, imaginandi, attendendi, abstrahendi* et *memoriam* praestarent quod bonus ille Aristoteles, adeo hodie omnibus sordens, praestitit circa intellectum : hoc est ut in artis formam redigerent quicquid ad illas in suo usu dirigendas et juvandas pertinet et conducit, quem ad modum Aristoteles in organo logicam sive facultatem demonstrandi redegit in ordinem » [3]. Mais si on lit le passage avec le contexte, on s'aperçoit que l'organe réclamé n'aurait été certainement qu'une série de recettes pour raffermir la

[1] *Psychol. empirica* (Franc. et Leipsig, 1738), §§ 138-172.
[2] J. Chr. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Leipsig, 1729.
[3] *Delucidationes philosophicae de Deo, anima humana et mundo*, 1725 (Tübingen, 1768), § 268.

mémoire, exercer l'attention, etc. ; une pédagogie, donc empirique, et non une esthétique. Une idée semblable se trouve déjà chez Trevisano (1708) qui, observant la possibilité d'une éducation des sens par le travail de l'esprit, admettait aussi la possibilité d'*un art du sentiment*, « qui par rapport à l'usage donnera la prudence, et par rapport à la connaissance, le bon goût » [1]. A noter, en outre, que Bülffinger passait de son temps pour un contempteur de la poésie, tellement qu'une dissertation fut écrite contre lui pour soutenir que *la poésie ne diminue pas la faculté de concevoir distinctement les choses* [2]. Bodmer et Breitinger se proposèrent de « déduire toutes les parties de l'éloquence avec une certitude mathématique » (1727) ; et le dernier traça le plan d'une *Logique de l'imagination* (1740), à laquelle il attribuait l'étude des comparaisons et des métaphores ; et sans doute, il lui eût été difficile, s'il avait exécuté son dessein, de faire une chose, au point de vue philosophique, bien différente des œuvres de nos rhéteurs du XVIIe siècle.

ex. Baumgarten : l'*Aesthetica*.

Parmi ces discussions et ces tentatives se forma le jeune Alexandre Amédée Baumgarten, de Berlin, qui, étudiant la philosophie wolfienne en même temps qu'il étudiait et enseignait la poésie et l'éloquence latines, reprit la question, repensa au moyen de réduire les préceptes des rhéteurs en un vigoureux système philosophique ; et en septembre 1735, à 21 ans, publia comme thèse de doctorat un opuscule : *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* [3], dans lequel pour la première fois fut écrit le mot *esthétique* comme nom d'une science spéciale. De sa découverte juvénile, Baugmarten resta toujours fort satisfait : appelé à enseigner à l'Université de Francfort-sur-l'Oder, en 1742, puis de nouveau en 1749, il y fit des cours d'esthétique (« quaedam consilia dirigendarum facultatum inferiorum, novam per acroasin, exposuit » [4]). En 1750,

[1] Préf. de *Refliess. sul gusto*, éd. cit., p. 75.
[2] Borinski, *Poetik d. Renaiss.*, p. 380 *n.*
[3] Halae Magdeburgicae, 1735 (réimprimé par les soins de B. Croce, Naples, 1900).
[4] *Aesthetica*, I, préf.

il publia le premier volume d'un ample traité où le mot *Esthétique* était mis comme titre sur le frontispice [1] ; en 1758, il en publia une seconde partie plus mince ; mais les maladies d'abord, puis la mort (1762) l'empêchèrent d'achever son œuvre.

L'Esthétique comme *science de la connaissance sensible.*

Qu'est-ce que l'esthétique pour Baumgarten ? L'objet de l'esthétique ce sont les faits sensibles (αἰσθητά), que les anciens distinguèrent soigneusement des mentaux (νοητά) [2]. C'est la *scientia cognitionis sensitivae, theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis* [3]. La rhétorique et la poétique sont des cas spéciaux de l'esthétique, science générale qui embrasse l'une et l'autre, laissant aux rhéteurs et aux auteurs de traités de poétique la distinction des genres et des autres particularités [4]. Ses lois se répandent dans tous les arts, c'est pour chacun d'eux l'étoile des navigateurs : *quasi cynosura quaedam specialium* [5]. Et il faut les tirer non de quelques cas, par une induction incomplète et d'une façon empirique : *falsa regula pejor est quam nulla* [6]. Il ne faut pas non plus la confondre avec la psychologie, qui fournit seulement les vérités préalables : l'esthétique est une science indépendante, qui donne les règles de la *connaissance sensitive :* « sensitive quid cognoscendi » [7]. Elle s'occupe de la « perfectio cognitionis sensitivae, *qua talis* », qui est la *beauté* (pulchritudo), comme son contraire, l'imperfection, est la laideur (deformitas) [8]. Il faut exclure de la beauté de la *connaissance* sensible (« pulchritudo cognitionis ») la beauté des *objets* et de la *matière* (« pulchritudo objectorum et materiae ») avec laquelle, en raison de l'usage de la langue, on l'a souvent con-

[1] *Aesthetica,* Scripsit ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, Prof. Philosophiae. Trajecti cis Viadrum. Impens. Ioannis Christani Kleyb. 1750 ; 2e partie, 1758.
[2] *Med.,* § 116.
[3] *Aesth.,* § 1.
[4] *Med.,* § 117.
[5] *Aesth.,* § 71.
[6] *Ibid.,* § 53.
[7] *Med.,* § 115.
[8] *Aesth.,* § 14.

fondue bien à tort : les choses laides peuvent se penser bellement et les belles laidement « quacum ob receptam rei significationem saepe sed male confunditur : possunt turpia pulchre cogitari ut talia, et pulchriora turpiter ») [1].

Les représentations poétiques sont les représentations confuses ou imaginatives : la distinction, c'est-à-dire l'intellectualité, n'est pas poétique. Plus grande est la détermination, plus grande la poésie. Les individus, *omnimodo determinata*, sont hautement poétiques. Et poétiques sont les images et tout ce qui a rapport aux sens. Le jugement des représentations sensibles et imaginatives est le *goût*, ou *judicium sensuum* [2]. — Telles sont les vérités que Baumgarten exposait dans les *Meditationes*, et plus au long, et avec beaucoup de distinctions et d'exemples, dans l'*Aesthetica*.

Critique des jugements portés sur Baumgarten.

Les critiques allemands sont presque tous d'accord [3] pour observer que Baumgarten, à la place qu'il assigne à l'esthétique, science de la connaissance sensitive, aurait dû mettre une espèce de *logique inductive*. Mais il faut laver de ce blâme Baumgarten, qui peut-être était en cela plus philosophe que ses critiques, et entendait qu'une logique inductive est toujours une logique intellectuelle, conduisant aux abstractions et à la formation des concepts. La relation entre la *cognitio confusa* et les faits poétiques et artistiques, les faits du goût, avait été, avant lui, relevée par Leibniz ; et ni celui-ci, ni Wolff, ni ses autres disciples ne pensèrent jamais à transformer une étude de la *cognitio confusa* et des *petites perceptions* en une logique de l'induction. Pourtant les critiques mêmes accordent d'autre part à Baumgarten un mérite qui ne lui appartient pas, ou qui ne lui appartient pas dans la mesure qu'ils prétendent. Baumgarten, à les entendre, accomplit une révolution : il changea en différence *spécifique* la différence purement graduelle et *quantitative* de Leibniz [4] : il fit du confus quelque chose

[1] *Aesth.*, § 18.

[2] *Med.*, § 92.

[3] RITTER, *Gesch. d. Philos.*, XII (trad. fr., *Hist. d. l. phil. mod.*, III, 365) ; ZIMMERMANN, *Gesch. d. Aesth.*, p. 168 ; J. SCHMIDT, *L. u. B*, p. 48.

[4] DANZEL, *Gottsched*, p. 218 ; MEYER, *L. u. B.*, pp. 35-8.

non plus de *négatif*, mais de *positif* [1], attribuant à la connaissance sensitive *qua talis* une *perfectio :* il rompit ainsi l'unité de la monade leibnitienne, porta atteinte à la *lex continui*, et par ce moyen put atteindre enfin la science esthétique. Pas de géant, qui lui assure le nom de père, non putatif mais effectif, de l'esthétique. — Peut-on admettre cette conclusion ? Voyons-le ; et en premier lieu, posons bien la question.

Pour mériter pleinement le nom de fondateur ou de père de la science esthétique, Baumgarten aurait dû résoudre les contradictions dont s'entouraient avec Leibniz tous les intellectualistes. Il ne suffisait pas de poser une *perfectio :* elle aussi, la *claritas*, attribuée par Leibniz à la connaissance *confuse* qui sans elle restait *obscure*, n'était-elle pas une *perfectio ?* Il fallait soutenir cette perfection *qua talis* contre la *lex continui ;* et la tenir pure de tout mélange intellectualiste. Autrement, on serait rentré dans le labyrinthe sans issue du *vraisemblable*, qui est et n'est pas le *faux*, de l'*esprit*, qui est et n'est pas l'*intelligence*, du *goût*, qui est et n'est pas le *jugement intellectuel*, de l'*imagination* et du *sentiment*, qui sont et ne sont pas *sensualité* et *complaisance* matérielles. Et malgré le nouveau nom, malgré (on peut l'admettre) l'insistance plus marquée que chez Leibniz sur le caractère sensible de la poésie, l'esthétique, comme science, ne serait pas née.

Eh bien donc : Baugmarten ne triompha d'aucun des obstacles mentionnés. C'est à cette conclusion que conduit, croyons-nous, une étude très attentive et impartiale de ses œuvres. Déjà dans les *Meditationes* il n'arrive pas à distinguer nettement imagination et intelligence, connaissance confuse et connaissance distincte : la loi de continuité le mène à établir une échelle de plus et de moins : parmi les connaissances, les obscures sont *moins* poétiques que les confuses ; les distinctes ne sont pas poétiques, mais, *vice versa*, celles des genres (qui sont justement les distinctes et intellectuelles) sont d'autant *plus* poétiques que le genre est *plus* bas ; les concepts composés

Intellectualisme de Baumgarten.

[1] J. Schmidt, *l. c.*, p. 44.

sont *plus* poétiques que les simples : les concepts dont la compréhension est plus grande, sont *extensive clariores*[1]. Dans le traité de l'*Aesthetica*, déterminant d'une manière plus particulière sa pensée, il en découvre plus clairement les défauts. Si jusqu'ici il pouvait encore sembler que pour Baumgarten la vérité esthétique fût la connaissance de l'individuel, l'illusion est dissipée par les éclaircissements postérieurs. Pour lui, comme pour tout bon objectiviste, à la vérité métaphysique et objective répond dans l'âme la vérité subjective, ou *logique au sens large*, ou *esthetico-logique*, comme il l'appelle encore[2]. Et la plénitude de cette vérité n'est pas la vérité du genre et de l'espèce, mais la vérité de l'individu. Le genre est vrai, l'espèce plus vraie, l'individu tout à fait vrai[3]. La vérité logique formelle s'acquiert *cum jactura* de beaucoup de perfection matérielle : « quid enim est abstractio si jactura non est ? »[4] Cela posé, en quoi la vérité *logique* se distingue-t-elle de l'*esthétique* ? En ceci : que la vérité métaphysique et objective tantôt se présente à l'intelligence, et est une vérité logique au sens étroit ; tantôt à l'analogue de la raison et à la faculté cognoscitive inférieure, et elle est une vérité esthétique[5]. Mais c'est toujours la même vérité : vue par l'une, entrevue par l'autre : vérité objective. Par l'effet du *malum metaphysicum* l'homme, ne pouvant toujours atteindre la vérité objective, doit se contenter de l'entrevoir, ce qui est comme une vérité moindre[6]. Ainsi les vérités de la morale se présentent d'une façon au poète comique et d'une autre au philosophe de la morale ; une éclipse est décrite d'une façon par l'astronome et le mathématicien, d'une autre par le berger à ses compagnons et à sa belle[7]. Même les universaux sont, au moins en partie, accessi-

[1] *Med.*, §§ 19, 20, 23.
[2] *Aesth.*, § 424.
[3] *Aesth.*, § 441.
[4] *Ibid.*, § 560.
[5] *Ibid.*, § 424.
[6] *Ibid.*, 557.
[7] *Ibid.*, §§ 425, 429.

bles aux facultés inférieures[1]. Voici deux philosophes qui discutent, un dogmatique et un sceptique : un esthète les écoute. Si les arguments des deux parties se balancent de façon que l'esthète ne découvre pas où réside le vrai, ou le faux, cette apparence est pour lui *vérité esthétique* : si l'un des deux disputeurs déconfit l'adversaire de sorte que l'erreur en résulte clairement, l'erreur éclaircie est une fausseté *même esthétique*[2]. Les vérités proprement esthétiques sont donc — et ici est prononcé le mot décisif — celles qui ne semblent ni tout à fait vraies ni tout à fait fausses : les *vraisemblables*. « Talia autem de quibus non complete quidem certi sumus, neque tamen falsitatem aliquam in iisdem appercipimus, sunt *verisimilia*. Est ergo veritas aesthetica, a potiori dicta *verisimilitudo*, ille veritatis gradus, qui, etiam si non evectus sit ad completam certitudinem, tamen nihil contineat falsitatis observabilis »[3]. Et plus particulièrement, dans le paragraphe suivant : « Cujus habent spectatores auditoresve intra animum quum vident audiuntve, quasdam anticipationes, quod plerumque fit, quod fieri solet, quod in opinione positum est, quod habet ad haec in se quandam similitudinem, sive id falsum (logice et latissime) sive verum sit (logice et strictissime) *quod non sit facile a nostris sensibus abhorrens*; hoc illud est εἰκὸς; et verisimile quod, Aristotele et Cicerone assentiente, sectetur aestheticus »[4]. Le vraisemblable embrasse le vrai et le certain pour l'intelligence et pour les sens, le certain pour les sens mais non pour l'intelligence, les choses probables logiquement et esthétiquement, ce qui est logiquement improbable mais esthétiquement probable, et jusqu'à des choses esthétiquement improbables, mais qui dans l'ensemble acquièrent probabilité ou dont on ne remarque pas l'improbabilité[5]. Et nous voici revenus à l'admission même de l'impossible et de l'absurde, de l'ἀδύνατον et de l'ἄτοπον aristotéliques.

[1] *Ibid.*, § 443.
[2] *Ibid.*, § 448.
[3] *Ibid.*, § 483.
[4] *Ibid.*, § 484.
[5] *Ibid.*, §§ 485, 486.

Que si de ces paragraphes d'une importance capitale pour l'intelligence de la vraie pensée de Baumgarten, on passe à la lecture de l'introduction de son œuvre, on découvre clairement le même concept commun et erroné de la faculté poétique. A ceux qui lui objectaient que de la connaissance confuse et inférieure il ne fallait pas s'occuper soit parce que *confusio mater erroris*, soit parce que *facultates inferiores, caro, debellandae potius sunt quam excitandae et confirmandae*, il répond: que la confusion est une condition pour trouver la vérité ; que la nature ne fait pas de sauts de l'obscurité à la distinction ; que pour arriver de la nuit au plein midi, il y a l'aurore à traverser (*ex nocte per auroram meridies*); qu'il faut, sur les facultés inférieures, un gouvernement et non une tyrannie (*imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis*) [1]. C'est donc toujours le point de vue de Leibniz, de Trevisano et de Bülffinger. Baumgarten est en continuelle défiance qu'on l'accuse de s'occuper de choses indignes d'un philosophe. « *Quousque tandem* — se fait-il dire — toi, professeur de philosophie théorique et morale, oseras-tu louer les mensonges et le mélange du vrai et du faux, comme une œuvre fort noble ? [2] ». Et, s'il réussit à se garder de quelque chose, c'est justement du sensualisme pur, non refréné ni moralisé. La *perfection sensitive* du cartésianisme et du wolfianisme montrait quelque tendance à se confondre avec le simple plaisir organique, avec le sentiment de la perfection de notre organisme [3]. Lorsqu'en 1745 un certain Quistorp attaqua sa théorie esthétique en disant que, si la poésie consistait dans la perfection sensuelle, elle était donc chose pernicieuse pour les hommes, Baumgarten écrivit dédaigneusement qu'il se souhaitait de ne jamais trouver le temps de répondre à des critiques de cette trempe, qui confondaient son *oratio perfecta sensitiva*

[1] *Ibid.*, §§ 7, 12.
[2] *Ibid.*, § 478.
[3] Cf. Wolff, *Psych. empir.*, § 511, et le passage de Descartes cité là. V. aussi §§ 542-550.

avec une *oratio perfecte* (c'est-à-dire *tout à fait !) sensitiva* [1].

Dans toute l'esthétique de Baumgarten, sauf le titre et les premières définitions, on sent le moisi des vieilleries et des choses communes. Nous l'avons vu se référer, pour ce qui concerne le principe de la science, à Aristote et à Cicéron ; et il en use de même avec d'autres écrivains de l'antiquité classique, qui sont encore ses autorités. Sur un point il rattache explicitement son Esthétique à la Rhétorique de l'antiquité, rappelant la vérité déjà observée par le stoïcien Zenon « esse duo cogitandi genera, alterum *perpetuum* et *latius*, quod *Rhetorices* sit, alterum *concisum* et *contractius*, quod *Dialectices* », et identifiant le premier avec l'*horizon esthétique* et le second avec le *logique* [2]. Dans les *Meditationes*, il s'appuie sur Scaliger et sur Voss [3]. Parmi les écrivains plus modernes, outre les philosophes comme Leibniz, Wolff, Bülffinger et quelques autres, il cite Gottsched et Arnold, Werenfels et Breitinger [5] : à travers lesquels lui purent parvenir les discussions sur le goût et sur l'imagination, si toutefois il ne connaissait pas directement aussi Addison et Du Bos, et les Italiens, alors si étudiés en Allemagne et avec lesquels les ressemblances sautent aux yeux. Avec ses prédécesseurs, il ne se sent pas en opposition, mais en accord. Il n'y a en lui aucune conscience de révolutionnaire ; et si, à coup sûr, il arrive qu'on accomplisse des révolutions sans en avoir conscience, tel ne fut pas son cas. L'œuvre de Baumgarten est encore une voix du problème esthétique, qui réclame sa solution : une voix d'autant plus forte qu'elle prononce un mot d'ordre, proclame une nouvelle science, qui se présente en ordre scolastique complet, donne à l'enfant à naître un baptême anticipé et l'intitule : *Esthétique*. Mais le

Nouveau nom et vieux contenu.

[1] Th. J. Quistorp, dans *Neuen Bücher-Saal*, 1745, fasc. 5 : *Erweis dass die Poesis schon für sich selbst ihre Liebhaber leichtlich unglücklich machen könne* ; et A. G Baumgarten, *Metaphysica*, 2e éd., 1748, préf. : cf. Danzel, *Gottsched*. pp 215, 221.

[2] *Aesth.*, § 122.

[3] *Med.*, § 9.

[4] *Med.*, §§ 111, 113.

[5] *Aesth.*, § 11.

nouveau nom est vide de tout contenu vraiment nouveau : l'armature philosophique manque d'un corps vigoureux qui l'endosse. L'excellent Baumgarten. homme plein de chaleur et de conviction, si franc et si vif souvent dans son latin scolastique, est une figure sympathique et marquante dans l'histoire de la science esthétique, mais toujours de la science en formation, non formée, de l'Esthétique *condenda* et non *condita*.

V

J. B. Vico découvre pour la première fois la science esthétique.

Le révolutionnaire qui, mettant de côté le concept du vraisemblable et entendant d'une nouvelle manière l'*imagination*, pénétra l'essence vraie de la poésie et de l'art et découvrit ainsi pour la première fois la science esthétique, fut l'italien Jean-Baptiste Vico.

Dix ans avant la publication en Allemagne du premier opuscule de Baumgarten, on publiait à Naples (1725) la première *Scienza nuova*, qui développait sur la nature de la poésie des idées déjà présentées en 1721 dans le *De constantia jurisprudentis*, fruit — comme disait l'auteur — « de vingt cinq ans d'une méditation âpre et continue[1] ». En 1730 il les représentait avec de nouveaux développements, qui donnaient lieu à deux livres spéciaux *Della sapienza poetica* et *Della discoperta del vero Omero*, dans la seconde *Scienza nuova*. Et il ne se fatiguait pas de les répéter et de les inculquer aux contemporains mal disposés toutes les fois qu'il en trouvait l'occasion. dans des préfaces et des lettres, dans des poésies pour noces et pour funérailles, et jusque dans les attestations qu'il devait rédiger comme censeur des imprimés !

Qu'étaient donc ces idées? Elles étaient la solution du problème, posé par Platon, tenté et non résolu par Aristote, et de nouveau tenté en vain par les modernes depuis la renaissance. — La poésie est-elle un fait rationnel ou irrationnel, spirituel ou brutal ? Et, si elle est spirituelle, quelle est l'essence propre de la poésie et comment se distingue-t-elle de l'histoire et de la la science?

[1] *Scienza nuova* I, l. III, c. 5. (*Opere* di G. B. Vico, ordinate da G. Ferrari, 2e éd., Milan, 1852-54).

Platon l'avait reléguée, comme nous savons, dans la partie vile de l'âme parmi les esprits animaux. Mais Vico la rehausse : il en fait une *période* de *l'histoire de l'humanité* : et, comme son histoire est une *histoire idéale*, que ses périodes ne sont pas des faits historiques mais des *moments* idéaux, des *formes* de l'esprit, il en fait un moment de la vie de l'esprit, une forme de la conscience. *Avant* l'intelligence, mais *après* la sensation : la confondant avec la sensation, Platon l'avait chassée dans la partie basse, et n'avait pas découvert la place qu'elle occupe. « Les hommes d'abord *sentent* sans s'en apercevoir : puis *s'en aperçoivent* d'une âme troublée et émue : enfin *réfléchissent* d'un esprit net. Cette dignité est le *Principe des pensées poétiques*, qui sont formées de *passions* et de *sentiments*, à la différence des *pensées philosophiques*, qui se forment de la réflexion par le raisonnement : d'où il ressort que celles-ci s'approchent de la *vérité* d'autant plus qu'elles s'élèvent aux *universaux*, et que celles-là sont d'autant plus certaines qu'elles s'approchent davantage des *particuliers* [1] ». C'est le degré imaginatif, mais c'est un degré de l'esprit humain. Il n'y a plus rien là de commun avec le plaisir sensuel. Vico *éloigne* ainsi les stoïciens qui veulent la *mortification des sens*, comme les Épicuriens qui *basent sur eux leur règle* [2]. La perfection de la sensation, l'imagination, est spirituelle et théorique.

Poésie et philosophie ; imagination et intelligence.

Théorique, mais non intellectuelle. Le degré imaginatif est absolument indépendant et autonome par rapport à l'intellectuel. L'intellectivité ne lui peut ajouter aucune perfection : elle ne peut que le détruire : « *Les études de la Métaphysique et de la Poésie sont naturellement opposées entre elles* : car celle-là purge l'esprit des préjugés de l'enfance, celle-ci l'y plonge tout entier, et l'y retourne ; celle-là résiste au jugement des sens, celle-ci en fait sa principale règle ; celle-là affaiblit l'imagination, celle-ci la veut robuste ; celle-là nous avertit de ne pas faire de l'esprit le corps, celle-ci ne se plaît qu'à donner corps à l'esprit ; il s'ensuit que les pensées de celle-là sont toutes

[1] *Scienza nuova* II, Elementi, LIII.
[2] *Ibid.*, Dignità, V.

abstraites les concepts de celle-ci sont d'autant plus beaux qu'ils sont plus corpulents ; et en somme celle-là s'étudie à faire connaître aux doctes le vrai des choses débarrassé de toute passion ; celle-ci s'emploie à amener les hommes vulgaires à agir selon le vrai, grâce à des sentiments tout troublés ; et certainement ils ne le feraient pas sans ces sentiments pleins de trouble. C'est pourquoi, dans tous les siècles qui suivirent, dans toutes les langues connues de nous, il n'y eut jamais un homme de la même valeur, en même temps grand métaphysicien et grand poète, que ces poètes dont le Père et le Prince est Homère »[1]. Les poètes sont les *sens*, les philosophes l'*intelligence* de l'humanité[2]. L'imagination est « d'autant plus robuste qu'est plus faible le raisonnement »[3].

Certes, la réflexion poétique peut être versifiée ; mais elle ne devient pas pour cela poésie : « les *sentences abstraites* appartiennent aux *philosophes*, parce qu'elles contiennent des universels, et les *réflexions sur les passions* appartiennent aux *faux* et froids poètes »[4]. Les poètes « qui chantent les beautés et les vertus des dames par réflexion... sont des philosophes qui *raisonnent en vers ou en rimes d'amour* »[5]. Autres sont les idées des philosophes, autres celles des poètes ; ces dernières sont les mêmes que celles des peintres « et elles ne diffèrent entre elles que par les mots et les couleurs »[6]. Les grands poètes naissent dans les époques d'imagination et non de réflexion ; dans les époques qu'on appelle de barbarie : ainsi Homère, dans la barbarie antique ; Dante, dans la barbarie du moyen âge, dans la « ritornata barbarie d'Italia »[7]. Et ceux qui ont voulu retrouver dans Homère la sagesse philosophique, ont mis la charrue avant les bœufs ; les siècles des poètes pré-

[1] *Scienza nuova*. I, l. III. c. 26.
[2] *Scienza nuova* II, II, introd.
[3] *Ibid.*, Dignità, XXXVI.
[4] *Ibid.*, II, Sentenze eroiche.
[5] Lettre à De Angelis, du 25 décembre 1725.
[6] *Ibid.*
[7] *Scienza nuova* II. l. III : Lettre à De Angelis, cit. ; *Giudizio su Dante*.

cèdent ceux des philosophes, et les nations enfants furent de sublimes poètes. L'élocution poétique naquit avant la prosaïque « par nécessité de nature » et non point par *caprice de plaisir* : les fables et les *universels imaginatifs*, avant les *universels raisonnés* ou *philosophiques* [1].

Ces observations de Vico justifiaient et permettaient d'apprécier celle de Platon dans la *République*, niant à Homère la sagesse, sagesse législatrice des Lycurgue, des Carondas et des Solon, sagesse philosophique des Thalès, des Anacharsis et des Pythagore, sagesse militaire des chefs d'armées [2]. Toutefois Vico, attribuant à Platon une pensée tout à fait opposée, prise aux autres dialogues, ne se rattache pas à lui comme à une autorité sur ce point, mais même le combat [3]. Homère — dit-il — possède la *sagesse*, oui ; mais la seule *sagesse poétique*. Les comparaisons et images homériques, empruntées aux spectacles sauvages, sont *incomparables* : mais « ces beautés ne sont pas certainement *d'un esprit adouci et civilisé par aucune philosophie* » [4].

Si quelqu'un à des époques de réflexions poétise, c'est parce qu'il redevient enfant, *remet son esprit dans les fers*, ne réfléchit pas avec son intelligence mais suit son imagination, se replonge dans les particuliers. Si le vrai poète touche à des idées philosophiques ce n'est plus pour *les recevoir en lui et y délayer son imagination*, mais seulement pour *se tourner vers elles comme pour les voir sur la place ou sur le théâtre* [5]. La philosophie ayant pris naissance après Socrate, la comédie nouvelle est, sans doute, tout imprégnée d'idées philosophiques, d'*universels intellectuels*, de *genres intelligibles des coutumes humaines* ; mais les auteurs de la comédie nouvelle furent poètes en tant qu'ils surent changer le logique en fantaisiste, transportant ces idées dans des *portraits* [6].

[1] *Ibid.*, l. II, Logica poetica.
[2] *Respublica*, l. X.
[3] P. ex., *Scienza nuova* I, l. III, c. 3.
[4] *Scienza nuova* II, l. III, in princ.
[5] Lettre à De Angelis, cit.
[6] *Scienza nuova* II, l. III, *passim*.

La ligne de division entre art et science, imagination et intelligence, est ici profondément marquée. Les deux activités, après ces oppositions tant de fois répétées, ne peuvent plus se confondre. Mais c'est d'une main légèrement moins sûre qu'est tracée la division entre *poésie* et *histoire* : Vico, tout en ne se reportant pas au passage d'Aristote, en arrive tacitement à donner la raison de ce fait qu'à Aristote la poésie ait semblé *plus philosophique* que l'histoire, et en même temps à réfuter l'erreur, que l'histoire concerne le particulier, et la poésie l'universel (intellectuel) La poésie rejoint la science, non qu'elle soit tournée vers le concept intellectuel, mais en ce que, comme elle, elle est *idéale*. L'excellente fable poétique doit être « tout idéale » : « par l'idée le poète donne tout l'être aux choses qui ne l'ont pas ; c'est ce que disent les *maîtres de cet art* : qu'il est tout *fantaisiste*, comme art de *peintre d'idée*, non *icastique*, comme art de *peintre de portraits* ; c'est pourquoi les *poètes* comme les *peintres*, à cause de cette ressemblance avec *Dieu créateur*, sont appelés *divins*[1] ». Et contre ceux qui blâment les poètes parce que, selon eux, ils exposent le faux, il proteste : « Les belles fables sont les vérités qui s'approchent le plus du *vrai idéal*, c'est-à-dire du vrai éternel de Dieu : elles sont donc incomparablement plus vraies que la vérité des historiens, que leur fournit souvent le caprice, la nécessité, la fortune ; mais le capitaine qu'invente, par exemple, le Tasse dans son Godefroy, est tel que doit être le capitaine de tous les temps, de toutes les nations ; et tels sont tous les personnages poétiques pour toutes les différences qui peuvent se présenter, de sexe, âge, tempérament, coutume, nation, république, degré, condition, fortune ; ce ne sont là autre chose que les propriétés éternelles des âmes, sur lesquelles raisonnent politiques, économiques, et philosophes moralistes, et que les poètes mettent en portraits[2] ». Reprenant et approuvant en partie l'observation de Castelvetro que, si la poésie est l'image du

Poésie et histoire.

[1] *Ibid.*, I, l. III, c. 4.
[2] Lettre à Solla du 12 janvier 1729 ; cf. *Scienza nuova* II, Degli elementi, XLIII.

possible, elle doit être précédée par l'histoire, imitation du *réel*, et se posant l'objection que pourtant les poètes précédèrent les historiens, il résout la question en identifiant histoire et poésie : la poésie fut l'histoire primitive, les fables des *narrations vraies*, Homère le *premier historien*, ou, mieux, « un caractère héroïque d'hommes grecs en tant qu'ils narrent en chantant leurs histoires »[1]. Poésie et histoire sont identiques : la différence est postérieure et surajoutée. « Mais comme on ne peut donner d'idées fausses, parce que le faux consiste dans la combinaison vicieuse des idées, ainsi on ne peut donner de tradition qui, quoique fausse, n'ait pas d'abord eu quelque motif de vrai »[2]. De là sort une idée tout à fait neuve de la mythologie, non plus invention individuelle ou calculée, mais vision spontanée de la vérité telle qu'elle se présente à l'esprit des hommes primitifs. La poésie donne l'imagination fantaisiste : la science ou philosophie, le *vrai* intelligible ; l'histoire la conscience du *certain*.

Poésie et langage. Langage et poésie sont pour Vico substantiellement identiques. Réfutant « cette commune erreur des grammairiens, qui disent que le parler de la prose est né *avant*, et celui du vers *après* », il trouve « *dans* les origines de la poésie telles qu'on les a ici découvertes », les « origines des langues, et l'origine des lettres »[3]. Pour faire cette découverte, il fallut « une fatigue aussi déplaisante, ennuyeuse et pénible, que celle de dépouiller notre nature pour entrer dans celle des premiers hommes de Hobbes, de Grotius, de Pufendorf, complètement muets de tout parler, dont provinrent les langues des nations civiles »[4]. Mais le résultat fut égal à la fatigue endurée. Il put réfuter l'autre commune erreur des grammairiens : « que le parler des prosateurs est propre, et impropre celui des poètes[5] ». Les *tropes poétiques*, qui se rangent sous l'espèce des *métonymies*, lui apparurent « nés de la nature des premières nations,

[1] *Scienza nuova*, II, l. III.
[2] *Scienza nuova*, I, l. III, c. 6.
[3] *Ibid.*, II, l. II « Corollarj d'intorno all'origine della locuzion poetica, etc. »
[4] *Ibid.*, I, l. III, c. 22.
[5] *Ibid.*, II, l. II « Corollarj d'intorno a' tropi, etc. » § 4.

non du caprice d'hommes particuliers, habiles en poésie »[1] ; le « langage par ressemblances, images, comparaisons », né « du manque de genres et d'espèces dont on a besoin pour définir les choses avec propriété » et « en conséquence, par nécessité de nature, commun a des peuples entiers »[2]. Les premières langues durent consister en *actes muets* ou accomplis à l'aide de *corps qui eussent des rapports naturels aux idées qu'on voulait signifier*[3] ». Avec beaucoup de finesse, il rapprocha de ces langages figurés, outre les hiéroglyphes, les *emblèmes*, les *devises* chevaleresques, les *armes* et *blasons*, qu'il appela les *hiéroglyphes du moyen âge*[4]. Dans la barbarie médiévale « on dut voir parmi les Italiens revenir la langue muette, que nous avons montrée chez les premières nations civiles, par laquelle leurs auteurs avant de trouver les langues articulées, durent s'expliquer à la façon des muets, avec des actes et des corps ayant des rapports naturels aux idées, qui alors durent être très sensibles, des choses qu'ils voulaient signifier, lesquelles expressions vêtues ensuite de paroles vocales doivent avoir fait toute l'évidence du langage poétique »[5]. De là trois espèces ou phases des langues : langues *divines* muettes, langues *héroïques*, par emblèmes, et langues par *parlers*. Il caressa aussi l'idée d'une *étymologie universelle*, d'un « dictionnaire de voix mentales communes à toutes les nations ».

La logique inductive et logique formelle.

Un homme qui avait de semblables idées sur l'imagination, les langues et la poésie, ne pouvait être satisfait de la logique *formelle* ou *verbale*, péripatéticienne ou scolastique. L'esprit humain, dit-il, « se sert de l'*intelligence* lorsque d'une chose qu'il sent il tire une chose qui ne tombe pas sous les sens ; ce qui est proprement, chez les Latins, signifié par *intelligere* »[6]. Dans une rapide esquisse de l'histoire de la logique, il écrit : « Vinrent Aristote, qui enseigna le *syllogisme*, lequel est

[1] *Ibid.*, I. l. III, c. 22.
[2] *Ibid.*, II, l. III « Pruove filosofiche ».
[3] *Ibid.*, I, l. III, c. 22.
[4] *Ibid.*. l. III, c. 27-33.
[5] Lettre à De Angelis, *cit.*
[6] *Scienza nuova*, II, l. II.

une méthode qui explique les universels dans leurs particuliers, plutôt qu'elle n'unit les particuliers pour en tirer des universels, et Zénon avec le *sorite*, lequel répond à la méthode des philosophes modernes, qui subtilise, mais n'aiguise pas les esprits ; et ne recueillirent pas d'autre fruit remarquable au profit du genre humain. C'est donc avec grande raison que Verulamio, grand philosophe comme grand politique, propose, recommande et illustre l'*induction* dans son organe : et il est suivi par les Anglais au grand avantage de la philosophie expérimentale » [1]. De là aussi sa critique des mathématiques, considérées toujours, mais surtout de son temps, comme *type de la science parfaite*.

Vico contre toutes les théories poétiques antérieures

Et Vico n'est pas seulement révolutionnaire en fait ; il est révolutionnaire conscient : il sait qu'il est en opposition avec tout ce qu'on avait pensé jusqu'à lui sur la matière. Ses *nouveaux principes de la poésie* sont « tout contraires, et non pas seulement différents, de ceux qui ont été imaginés depuis Platon et son disciple Aristote jusqu'à nos jours, par les Patrizi, les Scaliger, les Castelvetro : et la *poésie* se trouve avoir été la *langue première commune à toutes les nations*, même à l'hébraïque » [2]. Par eux — répète-t-il ailleurs en termes analogues — « on renverse tout ce qui sur l'origine de la poésie a été dit d'abord par Platon, puis par Aristote, jusqu'à nos Patrizi, nos Scaliger, nos Castelvetro, une fois trouvé que c'est *par défaut d'humain raisonnement* que naquit la poésie *si sublime*, que ni les philosophies qui vinrent ensuite, ni les Arts, ni les Poétiques, ni les Critiques ne purent en faire naître une égale, je ne dis pas une plus grande... ». Et, ailleurs encore, il note que dans ses dernières œuvres « il retrouve des *principes de la Poésie* autres que ceux que les Grecs et les Latins et les autres ensuite ont cru jusqu'à présent : sur lesquels il en établit d'autres de mythologie » [4].

[1] *Ibid.*, II, l. II. Ultimi corollarii, § VI.
[2] *Ibid.*, I, l. III, c. 2.
[3] *Scienza nuova*, II, l. II « Della metafisica poetica, etc. »
[4] *Vita scritta da se medesimo* (dans *Opere*, IV, 365).

Ces vieux principes de poésie, « lancés d'abord par Platon, puis confirmés par Aristote », ont été l'*anticipation* ou le préjugé, qui a égaré tous les écrivains de matière poétique (parmi lesquels il cite encore Jacopo Mazzoni). Les choses dites « même par les plus graves philosophes, comme Patricius et d'autres », sur l'origine du chant et des vers, sont des *inepties*, qu'il « *a honte* même de *rapporter* » [1]. Et il est curieux de le voir, avec les principes de la *Scienza nuova,* commenter, en s'efforçant d'en tirer un sens plausible, l'art poétique d'Horace [2].

Parmi ses contemporains, il est probable qu'il connaissait les écrits de Muratori, dont il cite le nom, et de Gravina, qu'il eut occasion de fréquenter personnellement : mais certainement, s'il lut les pages de la *Perfetta poesia* et de la *Forza della fantasia,* il dut assister fort mécontent au traitement qu'on y faisait subir à la puissance imaginative, à laquelle il donnait tant de valeur ; et il dut s'inspirer de Gravina au moins pour dire le contraire. C'est chez Gravina, à moins que ce ne fût directement dans des écrivains français comme Le Bossu, qu'il dut puiser cette fausse idée d'un Homère *à la sagesse cachée,* qu'il combattit si vivement et à outrance. Le manque d'intelligence pour le monde de la fantaisie et de la poésie est un des plus grands reproches qu'il adresse au cartesianisme. Il disait son temps « rapetissé par les méthodes analytiques et par une philosophie qui professe d'anéantir toutes les facultés de l'âme qui lui proviennent du corps, et surtout *celle d'imaginer,* qu'aujourd'hui l'on déteste comme mère de toutes les erreurs humaines » : temps « d'une sagesse qui glace tout le généreux de la meilleure poésie, et en ferme ainsi l'intelligence » [3].

Jugement de Vico sur les grammairiens et linguistes ses prédécesseurs.

De même pour ce qui concerne les théories sur le langage : « *Leur genre de naissance*, c'est-à-dire la *nature des langues*, nous a trop coûté d'âpre méditation ; et, en commençant par le *Cratile* de Platon, où, dans une *autre œuvre de philosophie* nous nous sommes complu par erreur » — il fait allusion

[1] *Scienza nuova,* I, l. III, c. 37.
[2] *Note all'arte poetica di Orazio* (dans *Opere,* éd. cit., VI, 52-79).
[3] Lettre à De Angelis, cit.

à la doctrine suivie par lui dans le livre *De antiquissima Italorum sapientia* — « jusqu'à Wolfang Lazio, Jules César Scaliger, François Sanzio Sanchez et d'autres, nous ne pûmes jamais nous satisfaire l'entendement : tellement que le seigneur J. Le Clerc, discourant à propos de choses nôtres analogues, dit qu'il n'y a rien dans toute la philosophie qui enveloppe plus de doutes et de difficultés »[1]. Les principaux grammairiens-philosophes de la Renaissance sont ailleurs bien caractérisés et critiqués par lui. La grammaire donne les règles pour parler *droit*, la logique pour parler *juste*. « Et parce que par ordre de nature le parler vrai doit venir avant le parler droit, pour cela d'un généreux effort Jules César Scaliger, suivi ensuite par tous les meilleurs grammairiens qui vinrent après lui, se mit à discourir des raisons de la langue latine avec les principes de logique. Mais son grand dessein échoua quand il s'attacha aux principes de logique qu'en pensa un philosophe particulier, c'est-à-dire à la logique d'Aristote, dont les principes, étant trop universels, ne réussissent pas à expliquer les particularités presque infinies qui par nature se présentent à qui veut raisonner d'une langue. C'est pourquoi François Sanzio, qui avec une hardiesse magnanime marcha sur ses traces, dans sa *Minerva* s'efforce par sa fameuse ellipse d'expliquer les innombrables cas particuliers qu'il observe dans la langue latine, et avec peu de bonheur, pour sauver les principes universels de la logique d'Aristote, il se trouve contraint et embarrassé dans une foule presque innombrable de parlers latins, où il croit réparer les gracieux et élégants défauts dont la langue latine use pour s'expliquer »[2]. La genèse des parties de l'oraison et de la syntaxe est bien différente de celle que mettent en avant ceux qui imaginent que « les peuples, qui inventèrent les langues, auraient dû d'abord aller à l'école d'Aristote »[3].

[1] *Scienza nuova*, I, I, III, c. 22. Cf. la recension de Le Clerc, rapportée dans l'autobiographie de Vico (dans les *Opere*, IV, 382).

[2] *Giudizio intorno alla grammatica d'Antonio d'Aronne* (dans *Opere*, VI, 149-50).

[3] *Scienza nuova*, II, I, II.

Et il dut certainement étendre le même jugement à la conception logico-grammaticale de Port-Royal, lorsqu'il notait que la logique d'Arnauld était élaborée « sur le plan de celle d'Aristote » [1].

Influence d'écrivains du XVIIe siècle sur Vico

Il peut se faire qu'il eût une plus grande sympathie pour ces écrivains du XVIIe siècle, chez lesquels nous avons trouvé comme un pressentiment de la science esthétique. L'*esprit* était aussi pour lui « le père de toutes les inventions », et il le rapportait à l'imagination et à la mémoire : le jugement de la poésie était le *jugement des sens*, ce qui revient au même que les mots *goût* et *bon goût*, qu'il n'emploie pas proprement dans ce sens. Mais il connaissait sur le bout du doigt les auteurs de traités sur les pointes et le *ben concettare*, car, dans un aride manuel de rhétorique écrit pour l'usage de son école, où l'on chercherait en vain une ombre de sa pensée, il cite Paul Beni, Pellegrini, Sforza Pallavicino, le marquis Orsi [2]. Il ne mentionne pas Tesauro ; mais certainement il lui fut connu. Ce fait d'avoir traité dans la *Scienza nuova*, à la suite de la poésie, aussi des *blasons*, des nobles *devises*, des *enseignes militaires*, des *médailles*, et ainsi de suite, rappelle l'étude que fait Tesauro de ces *arguties figurées* dans le *Cannocchiale aristotelico* [3]. Arguties pour Tesauro, comme les locutions spirituelles et métaphoriques : toutes œuvres de l'imagination selon Vico, de l'imagination qui s'explique non seulement avec la parole, mais avec les lignes et les couleurs, avec les *langages muets*. Il connaissait quelque chose de Leibniz, qu'il unissait avec Newton sous le nom des « deux premiers esprits de ce temps » [4] ; mais des tentatives esthétiques allemandes de son école il paraît n'avoir eu aucun soupçon : sa *Logica poetica* se découvre tout à fait indépendante et antérieure par rapport à l'*organe* des facultés inférieures de Bülffinger, à la *gnoseologia*

[1] *Vita* (l. c., p. 343).
[2] *Institutioni oratorie e scritti inediti*, Naples 1865, p. 90 sqq. : « De sententiis, vulgo *del ben parlare in concetti*, »
[3] Cf. dans ce vol. p. 185.
[4] *Scienza nuova*, II, l. I « Del metodo. »

inferior de Baumgarten, et à la *Logik der Einbildungskraft* de Breitinger. En réalité, Vico se rattache à la grande réaction de la Renaissance contre le formalisme et le verbalisme scolastique : réaction qui commença par restaurer l'expérience et la sensibilité, avec les Telesio, les Campanella, les Galilée, les Bacon, et qui devait amener à restaurer aussi la valeur des produits de l'imagination dans la vie individuelle et sociale.

L'Esthétique dans la *Scienza nuova*. La position qu'occupe la nouvelle théorie poétique de Vico dans l'ensemble de sa pensée et dans l'organisme de la *Scienza nuova*, n'a pas été évaluée selon son importance. Vico est communément connu comme l'inventeur de la *philosophie de l'histoire*. Mais si on entend cette philosophie comme une tentative pour raisonner l'histoire concrète, pour déduire conceptuellement chaque époque et chaque événement, Vico se serait proposé un problème absurde, contre lequel son effort se serait brisé, comme s'y sont brisés ceux de tant d'autres ensuite. Sa philosophie de l'histoire, son histoire idéale, sa *Scienza nuova intorno alla comune natura delle nazioni*, en réalité ne concerne pas l'histoire concrète et empirique, qui se déroule dans le temps ; et elle est par là non *histoire*, mais *science* de l'*idéal*, *philosophie* ou *science* de l'*esprit*. Que d'ailleurs, incidemment, il ait fait aussi de grandes découvertes d'histoire proprement dite (comme sur le développement de la poésie épique hellénique, et sur la nature et la genèse des fiefs dans l'antiquité et dans le moyen âge), découvertes que la critique historique moderne a en grande partie confirmées, c'est une chose qui ne nous concerne pas ici. Or des différents moments de l'esprit, ou, comme il dit, des différentes *modifications de notre esprit humain*, quelle est celle que Vico définit pour la première fois et dont il traita amplement ? Non pas certes le moment *logique*, ou *éthique*, ou *économique* ; mais, justement, le moment *imaginatif*. A la découverte de l'imagination créatrice se rattache la plus grande partie de son œuvre : à ses *nouveaux principes de la Poésie*, les observations sur la nature des langues, de la mythologie, de l'écriture, des figurations symboliques, et ainsi de suite. Son nouveau « système de la Civilisation, de la Répu-

blique, des Lois, de la Poésie, de l'Histoire, et, en un mot, de toute l'humanité ». a pour fondement la revendication de l'*imagination*. C'est là son idée centrale, son *nouveau point de vue*. Vico lui-même observe que le livre second, consacré à la sapience poétique, « où se fait une découverte tout opposée à celle de Verulamio », forme « presque tout le corps de l'ouvrage » ; et de même le premier et le troisième concernent, presque exclusivement, les productions de l'imagination On pourrait donc presque dire que la vraie *Science nouvelle* de Vico est l'*Esthétique ;* à moins que l'on ne préfère dire que c'est la *philosophie de l'esprit* avec un développement particulier donné à la *philosophie de l'esprit esthétique*.

A côté des points lumineux, et même au milieu de la pleine lumière, il restait toutefois dans sa pensée des points obscurs et des coins de pénombre. Le fait de n'avoir pas nettement distingué histoire concrète et philosophie de l'esprit, conduisit Vico à établir des périodes historiques qui sont à leur tour comme une mythologie ou une allégorie de sa philosophie de l'esprit, et ne répondent pas aux empiriques. De là la multiplicité des périodes (ordinairement trois) qu'il distingue dans l'histoire de la civilisation en général, de la poésie, des langues, etc. « Les premiers peuples, qui furent les enfants du genre humain, fondèrent d'abord le *monde des arts* ; puis les philosophes, qui vinrent longtemps après, et en conséquence les anciens des nations, fondèrent celui des *sciences ;* et ainsi fut *accomplie l'humanité* » [1]. Ce qui historiquement n'est vrai que si on l'entend en gros et approximativement. Et on peut dire la même chose de ce fait qu'il a refusé aux peuples primitifs toute logique inductive, concevant comme *poétiques* non seulement leurs *physiques*, *cosmologies*, *astronomies* et *géographies* ; mais encore leur *morale*, leur *économie* et leur *politique*. Une période de l'histoire concrète de l'humanité *toute poétique*, privée d'abstractions et de raisonnements, n'a jamais existé. Une morale, une politique, une physique, tout imparfaites qu'elles

Erreurs de Vi

[1] *Scienza nuova*, II, Ultimi corollarii, § V.

soient, supposent toujours l'œuvre de l'intelligence. L'antériorité idéale de la poésie ne peut se matérialiser dans une époque historique de civilisation.

Une autre erreur liée à celle-ci est celle par laquelle il affirme plusieurs fois que « la fin principale de la poésie » est « d'enseigner au peuple ignorant à agir vertueusement », et de « trouver des fables adaptées à l'entendement populaire, et qui émeuvent à l'excès »[1]. Après les explications données par Vico sur l'absence complète d'abstractions et d'artifice intellectuel dans la poésie, étant donné que pour lui la poésie marche toute seule, sans appuis étrangers, et qu'il a clairement fixé la péculiarité théorique de l'imagination, cette proposition ne peut s'entendre comme un retour à la théorie pédagogique, tout à fait dépassée ; c'est au contraire une simple conséquence de son hypothèse historique d'une époque de la civilisation *toute poétique*, où l'éducation était œuvre de poètes, comme la physique et la morale. A noter encore que les *universels imaginatifs* pourraient paraître quelquefois s'approcher de trop près des concepts intellectuels et des allégories ; mais ceci n'arrive que dans des exemples particuliers et dans la tentative qu'il fait d'extraire de la poésie, de la mythologie et des langues primitives les *mœurs* et les *idées* des peuples primitifs : de Jupiter les *auspices*, de Junon les *noces*, et ainsi de suite : c'est-à dire quand il rompt l'enveloppe poétique pour trouver dedans le fait historique et les concepts. La différence profonde de l'*universel imaginatif* et de l'*intellectuel* est établie de telle façon que, sur ce point de la pensée de l'auteur, on ne peut admettre aucun doute. — Qu'on ajoute, d'autre part, que les termes fondamentaux ne sont pas toujours employés par Vico avec une même signification : *sensibilité*, *mémoire*, *imagination*, *esprit* ne définissent pas toujours nettement leurs rapports de synonymie et de différence : la *sensibilité* tantôt semble être hors de l'esprit, tantôt est un *premier moment* de celui-ci ;

[1] *Scienza nuova*, I, l. III, c. 3 ; *Scienza nuova*, II, l. II « della metafisica poetica » et l. III, in princ.

les poètes sont tantôt l'organe de l'*imagination*, tantôt la *sensibilité* de l'humanité ; l'imagination est appelée une fois *mémoire élargie*, et ainsi de suite : incertitudes d'une pensée vierge et difficile à gouverner.

Distinguer la *science de l'esprit* de l'*histoire*, les *modifications de l'esprit humain* des *vicissitudes historiques* des peuples, l'*Esthétique* de la *civilisation homérique ;* et, en continuant les analyses de Vico, déterminer plus nettement les vérités qu'il a affirmées, les différences qu'il a établies, les identifications qu'il a entrevues ; débarrasser enfin l'Esthétique des résidus des vieilles rhétoriques et poétiques et de quelques schématismes prématurés de son auteur : tel était le champ de travail, tel le programme à accomplir, après la découverte de l'autonomie du monde esthétique, due au génie de Jean-Baptiste Vico. Progrès à accomplir.

VI

Fortune de Vico.

Ce progrès n'eut pas lieu pour le moment. Les parties de la *Scienza nuova* relatives à la doctrine esthétique furent mêmes moins connues et moins efficaces que tout le reste de ce livre merveilleux. Non pas que dans quelques écrivains italiens, ou contemporains ou des générations immédiatement postérieures, on ne trouve, comme nous le verrons, des allusions et des traces des idées esthétiques de Vico ; mais ce sont des répétitions matérielles, et, acceptées ou contredites, elles restent par suite toujours stériles. Hors d'Italie son œuvre — qui déjà avait été annoncée par un de ses compatriotes en 1726 dans les *Atti* de Leipsig avec le bienveillant commentaire que *magis indulget ingenio quam veritati*, et avec la consolante nouvelle que *ab ipsis Italis taedio magis quam applausu excipitur* ! [1] — fut mentionnée, comme on le sait, vers la fin du siècle, par Herder et Goethe, qui la connurent les premiers dans leurs voyages en Italie [2] En connexité avec la poésie, c'est-à-dire avec la question homérique, Vico fut mentionné par Frédéric-Auguste Wolf, à qui, après la publication des *Prolegomena ad Homerum* (1795), le désigna Cesarotti [3] ; mais sans que, ni alors, ni ensuite, on soupçonnât l'importance de la théorie poétique générale, qui se trouvait au fond du cas particulier de l'hypothèse homérique. Wolf (1807), crut avoir affaire à un précurseur ingénieux dans une question spéciale, non pas à un homme dont la stature

[1] Vico, *Opere*, éd. cit. IV, 305.

[2] Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, 1793-7, lettre 59 ; Goethe, *Italien. Reise*, 5 mars 1787.

[3] Lettre de Wolf à Cesarotti du 5 juin 1802 dans Cesarotti, *Opere*, vol. XXXVIII, pp. 108-113 : Cf. *ibid.*, pp. 43 4, 66-7, et vol. XXXVII, pp. 281, 284, 324.

intellectuelle dépassait de beaucoup celle des plus habiles philologues.

Ecrivains italiens : A. Conti.

Donc, ni à l'aide de l'œuvre de Vico, qui ne fit pas une véritable école ; ni — il faut l'ajouter — par des forces nouvelles et par d'autres voies la pensée ne sut se saisir et se maintenir à la hauteur atteinte, et progresser. Un effort notable pour établir une théorie philosophique de la poésie et des arts fut, en Italie, celui du vénitien Antonio Conti, dont il nous reste tant d'écrits ébauchés sur l'imagination, sur les puissances de l'âme, sur l'imitation poétique et autres matières analogues, qui devaient constituer un vaste traité sur le Beau et sur l'Art. Conti, qui dans une première période avait professé des idées peu éloignées de celles de Du Bos, proclamant que le poète doit *mettre tout en images*, que le goût est indéfinissable comme le sentiment, qu'il y a des gens sans goût comme il y a des aveugles et des sourds, et soutenu une polémique contre le cartésianisme en littérature, abandonna ensuite sa théorie sensuelle et sentimentale [1]. Et cherchant la nature de la poésie, il se disait peu satisfait de Castelvetro, de Patrizio, et même de Gravina. « Si Castelvetro — observe-t-il — qui a écrit si subtilement sur la poétique d'Aristote, avait employé deux ou trois chapitres à expliquer philosophiquement l'idée de l'imitation, il aurait résolu d'un même coup beaucoup de questions qu'il avait proposées, et mal décidées, sur les théories poétiques. Patrizio, dans sa poétique et dans sa controverse contre Torquato Tasso, sans être nulle part bien fixé sur l'idée philosophique de l'imitation, rassemble beaucoup de choses fort utiles sur l'histoire poétique, mais perd inutilement la doctrine platonicienne qu'il y introduit. et qui, s'il l'avait sans tant sophistiquer réunie en un même point, aurait changé d'aspect. Gravina indiqua dans sa *Ragion poetica* un je ne sais quoi de l'idée philosophique de l'imitation, mais trop soucieux d'en inférer les règles des poésies lyrique. dramatique et épique, et de les illustrer avec les exemples des plus célèbres poètes grecs, latins et italiens, il ne

[1] Lettres en français à la Présidente Ferrant (1719), et au Marquis Maffei (dans *Prose e poesie*, vol. II, 1756. pp. LXXXV-CIV, CVIII-CIV).

s'occupe pas de développer autant qu'il faudrait l'idée féconde qu'il propose »[1]. Au courant comme il l'était du mouvement de la pensée européenne de son temps, Conti n'ignorait pas la théorie d'Hutcheson, que d'ailleurs il repoussait énergiquement : « A quoi bon multiplier les facultés ? » L'âme est une, et ce n'est que pour la commodité didactique qu'on distingue trois facultés : sensibilité, imagination, intelligence. « La sensibilité recherche l'objet présent ; l'imagination, à laquelle se réduit finalement la mémoire, recherche le lointain ; mais l'objet de la sensibilité et de l'imagination est toujours particulier, et il n'y a que l'entendement, l'intelligence, l'esprit, qui de la comparaison des choses particulières tire l'universel ». Hutcheson « avant d'introduire un nouveau sens pour le plaisir de la beauté », aurait dû « assigner des limites à ces trois puissances conoscitives, et démontrer que le plaisir occasionné par la beauté ne résulte pas des trois plaisirs de ces trois puissances, ou du seul plaisir intellectif, auquel elles se réduisent, si on fait bien l'analyse des opérations de l'âme ». L'erreur de l'écossais venait d'avoir séparé le plaisir des facultés conoscitives, constituant le premier en un spécial et vide *sens de la beauté*[2]. Au contraire, Conti attachait un grand prix au dialogue *Naugerius s. de poetica* de Fracastoro[3], où il était traité de l'universel dans la poésie ; et il refaisait soigneusement l'histoire des diverses opinions des critiques au sujet de cette détermination péripatéticienne. Un moment il semblait même tout près d'atteindre l'essence de l'universel poétique, en la plaçant dans le *caractéristique*, par lequel nous disons *admirables* même les choses *horribles*. « Balzac — écrit-il — dans tous ses voyages ne vit jamais une *belle vieille* ; dans le sens poétique ou pittoresque, rien de plus beau qu'une vieille lorsqu'elle est peinte avec les traits qui montrent le mieux les outrages de l'âge ». Mais il l'identifie, aussitôt après, avec le *parfait* wolfien [illegible] différent de l'être, pas plus que l'être ne l'est du vrai.

[1] *Prose e poesie*, vol. I, 1739, préf.
[2] *Ib.*, t. II, pp. CLXXI-XXVII.
[3] V. dans [illegible]

que les scolastiques appellent transcendental, qui est l'objet de tous les arts et de toutes les sciences, et que nous disons l'objet de la poésie, alors que par le moyen des images fantaisistes il ravit l'intelligence et émeut la volonté, transportant l'une et l'autre puissance dans le monde idéal et archétype, duquel, après saint Augustin, parle longuement le P. Malebranche dans sa *Recherche de la vérité* »[1]. Et l'universel de Fracastoro se change, de nouveau, en l'universel de la science : « Des particuliers, à cause de leurs déterminations infinies, nous ne connaissons clairement et distinctement que quelques-unes de leurs propriétés communes, ce qui revient à dire en d'autres termes que nous n'avons de science que des universaux. Donc, dire que la poésie a pour objet la science, ou l'universel c'est la même chose ; et c'est ce que voulut, après Aristote, Navagero »[2]. Les *universels imaginatifs* du « signor Vico » (avec lequel il avait échangé quelques lettres) ne lui ouvrirent pas de nouveaux horizons : il signor Vico « en parle beaucoup » et « veut que les hommes les plus grossiers, les ayant composés non pour le plaisir ou pour l'utilité d'autrui, mais par nécessité d'expliquer leurs sentiments selon que le leur enseignait la nature, donnent avec la langue poétique les éléments d'une théologie, d'une philosophie, d'une morale toute poétique ». Mais Conti s'excuse de ne pas examiner quant à présent « une telle question critique », et répute que « on peut démontrer de bien des manières que ces *universels imaginatifs* sont la matière ou l'objet de la poésie, *en tant qu'ils contiennent en eux les sciences ou les choses considérées en elles-mêmes* »[3]. Justement le contraire de ce que « il signor Vico » avait entendu affirmer ! — Conti est ensuite obligé de se demander comment donc, l'universel de la poésie étant le même que celui de la science, la poésie a-t-elle pour objet non le *vrai*, mais le *vraisemblable* ? Et il répond en redescendant au point de vue baumgartien ou vulgaire : « Lorsque les sciences se trouvent colorées particu-

[1] *Prose e poesie*, II, 242-6.
[2] *Ibid.*, p. 249.
[3] *Ibid.*, II, 252-3.

lièrement, du vrai nous passons au vraisemblable ». Imiter c'est donner l'impression du vrai ; mais cela se fait en prenant seulement quelques traits du vrai, et dans ce procédé consiste justement le vraisemblable. Si on veut décrire poétiquement l'arc-en-ciel, on doit rejeter une grande partie des théories de l'optique newtonienne ; à la description poétique manqueront de cette façon « maintes circonstances de la démonstration mathématique » : ce qui en restera sera donc le vraisemblable, ou ce particulier « qui éveille l'idée universelle, qui est demeurée dans l'esprit de l'homme docte ». Le grand art de la poésie consiste à « choisir l'image particulière qui en soi retient le plus de points de la doctrine universelle, et qui, insérée dans l'exemple, colore le précepte, de sorte que je l'y trouve sans le chercher »[1]. Par suite à la poésie ne suffit pas l'imitation ; il lui faut l'*allégorie*. « Dans les poésies antiques une chose se lit et une autre s'entend » ; et ici l'immanquable exemple des poèmes homériques, dans lesquels d'ailleurs Conti s'aperçoit qu'il y a quelque chose d'irréductible à l'enseignement et à l'allégorie, et de nature à justifier par suite en partie la condamnation platonicienne[2]. Il connaît une espèce d'imagination différente de la sensitivité passive, qui est « celle que le P. Malebranche appelle l'imagination active, et Platon art imaginaire, et comprend tout ce qui s'entend par esprit, sagacité, jugement, bon goût du poète pour user ou ne pas user en temps et lieu des règles ou des licences de l'art, et pour corriger les extravagances des images »[3]. Mais sur le bon goût littéraire il adhère à l'opinion de Trevisano, le faisant consister à « mettre entre eux en harmonie, c'est-à dire restreindre dans leurs limites et modes les facultés conoscitives de l'âme, la mémoire, l'imagination, l'intelligence, de sorte que l'une ne déborde pas sur l'autre »[4].

Quadrio et Zanotti.

Conti, par l'effort de la pensée et la recherche du mieux, se maintient au plus haut niveau de la spéculation esthétique

[1] *Ibid.*, pp. 233-4.
[2] *Ibid.*, I, préf.
[3] *Ibid.*, II, 127.
[4] *Ibid.*, I, p. XLIII.

européenne d'alors (exception faite toujours pour le solitaire Vico), niveau auquel se trouvait aussi en Allemagne Baumgarten. Nous passerons rapidement sur d'autres écrivains italiens : comme Quadrio (1739), auteur de la première grande encyclopédie de littérature universelle, qui définissait la poésie « la science des choses humaines et divines, exposée au peuple, en images, faite de paroles reliées en mesure » [1], ou Francesco-Maria Zanotti (1768), qui l'appelait « art de versifier dans un but de plaisir » [2] : deux définitions dignes l'une d'un compilateur medíéval de *trésors*, et l'autre d'un auteur non moins médiéval de recettes d'*arts rythmiques*. Une sérieuse étude de questions esthétiques se retrouve avec Melchior Cesarotti.

Cesarotti ramena l'attention à la poésie populaire et primitive ; il traduisit Ossian, et l'illustra de nombreuses dissertations; il alla rechercher d'anciennes poésies espagnoles, jusqu'à des chants populaires mexicains et lapons ; il étudia la poésie hébraïque ; il dépensa la plus grande partie de sa vie sur les poèmes homériques, contrôlant tout ce que la critique avait proposé et proposait encore à leur sujet, et se rencontrant en cette occasion avec Vico, dont il discuta les théories. De plus, Cesarotti disserta sur l'origine de la poésie, sur le plaisir de la tragédie, sur le goût, sur le beau, sur l'éloquence, sur le style, et, on peut dire, sur toutes les questions qu'on avait jusqu'alors formulées dans la recherche de l'esthétique [3]. On croit surprendre un écho de Vico dans ce qu'il dit de La Motte : lequel « possédait la logique, mais ne savait pas que la *logique de la poésie* est quelque peu diverse de l'ordinaire ; avait beaucoup d'esprit mais ne connaissait que l'esprit ; et ne semble pas avoir bien compris quelle distance sépare encore M. Cesarotti.

[1] FR. SAV. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologne, 1739, vol. I, p. I, dist. I, ch. I.

[2] FR. M. ZANOTTI, *Dell'arte poetica, ragionamenti cinque*, Bologne, 1768.

[3] Sur Ossian, *Opere*, vol. II-V, sur Homère, vol. VI-X. *Saggio sopra il diletto della tragedia*, vol. XXIX, pp. 117-167, *Saggio sul Bello*, vol. XXX, pp. 13-70, sur la *Philosophie du goût*, vol. I, sur l'*Eloquence*, leçons, vol. XXXI.

une première ébauche de la poésie. Le vrai Homère avec ses défauts agréables, agréera toujours plus que son Homère réformé avec sa vertu froide et affectée [1] ». Cesarotti projetait (1762) une grande œuvre théorico-historique, dans la première partie de laquelle « on supposerait qu'il n'existe encore ni poésie, ni art poétique, et on entreprendrait de retrouver par quelles voies un raisonneur éclairé aurait pu s'aviser de la possibilité d'un tel art, et comment il l'aurait perfectionné : chacun se verrait naître et croître la poésie, pour ainsi dire, entre les mains, et pourrait s'assurer de la vérité des principes par le témoignage de son propre sentiment interne [2] ». Célébré de son temps en Italie comme celui qui « avec le plus pur flambeau de la philosophie avait illuminé les retraites intimes de la poésie et de l'éloquence » [3], il ne semble pas toutefois que l'insigne lettré, philosophe dilettante et prime-sautier ait trouvé de solutions profondes et originales. « La poésie — définissait-il (1797) — est l'art de représenter et de perfectionner la nature par le moyen d'un discours pittoresque, animé, imagé et harmonieux [4] ».

Bettinelli et Pagano.

La philosophie du XVIIIe siècle rendait impatients des idées des vieux auteurs de traités : Arteaga louait dans le même Cesarotti « ce tact fin, cette critique impartiale, cet esprit raisonneur, tiré non des ruisselets arides des Sperone, des Castelvetro, des Casa et des Bembo, mais des sources inépuisables et profondes des Montesquieu, des Hume, des Voltaire, des d'Alembert, des Sulzer et des autres écrivains de semblable trempe [5] ». A Bettinelli, qui travaillait à un livre sur l'*Enthousiasme*, Paradisi écrivait en souhaitant « une histoire métaphysique de l'enthousiasme, qui nous tiendra lieu de toutes les poétiques que nous devrons brûler », et qui fera deve-

[1] *Opere*, vol. XL, p. 49.
[2] *Ibid.*, vol. XL, p. 55.
[3] Lettre de Corniani à Cesarotti, [illegible] nov. 1790, dans *Opere*, vol. XXXVII, p. 146.
[4] *Saggio sopra le istituzioni scolastiche private e pubbliche*, 1797 (dans *Opere*, vol. XXIX, pp. 1-116).
[5] Lettre du 30 mars 1784, dans *Opere*, vol. XXXV, p. 202.

nir « des chiffons de papier Castelvetro, Minturno et cet homme cruel de Quadrio [1] ». Le livre de Bettinelli (1769) contient des descriptions vives et éloquentes de la psychologie du poète, de l'*enthousiasme poétique*, dans lequel il distingue les six degrés de l'*élévation*, de la *vision*, de la *rapidité*, de la *nouveauté et merveille*, de la *passion* et de la *transfusion* : sans sortir d'ailleurs de l'empirisme. Mario Pagano n'en sortit pas non plus, dans les deux essais sur le *goût et les beaux-arts*, et sur l'*Origine et la nature de la Poésie* (1783-1785), où il combina d'une manière bizarre quelques idées de Vico avec le sensualisme courant à son époque. Le moment théorique et imaginatif, et le plaisir sensuel, deviennent comme deux périodes historiques de l'art. « Dans leur berceau les beaux arts, plus que vers l'agrément sont tournés vers une véritable imitation de la nature... Dans les plus anciennes poésies, jusque dans les cantilènes des barbares, ressort un vif pathétique ; les passions y sont naturellement exprimées, et même dans le son des mots se sent l'expression des choses ». Mais « l'époque de la perfection est ce point où l'imitation exacte et vraie de la nature s'unit avec la beauté accomplie, l'accord et l'harmonie », quand « le goût est raffiné, et la société arrivée à sa culture accomplie » ; et même certaines formes d'art, comme la tragédie ne peuvent ne pas s'attacher à la philosophie, et ont besoin de son aide, étant dirigées vers la « purgation des mœurs » [2].

Esthéticiens allemands, disciples de Baumgarten : G. F. Meier.

En Allemagne, l'œuvre même de Baumgarten ne fut pas, dans la génération suivante, approfondie et réformée, et l'on note à peine çà et la quelques progrès partiels. Un élève fidèle et enthousiaste de Baumgarten fut Georges Frédéric Meier, qui avait suivi ses cours à l'Université de Francfort sur l'Oder et dès 1746 se mettait en campagne pour défendre les *Medita-*

[1] Saverio Bettinelli, *Dell'entusiasmo nelle belle arti*, 1769 (dans *Opere*, III), pp. XI-XII.

[2] Fr. M. Pagano, *De' saggi politici*, Naples, 1783-5 : vol. I, app. à s. I : « Sull' origine e natura della poesia » ; vol. II, s. VI : « Del gusto e delle belle arti. »

tiones contre cette critique de Quistorp, à laquelle le maître n'avait pas daigné répondre[1]. Et en 1878, avant même que fût publiée l'*Aesthetica*, il faisait paraître le premier volume des *Principes des beaux arts et sciences*[2], que suivaient en 1749 et en 1750 le second et le troisième, exposition complète de la doctrine de Baumgarten, qui comprend les trois parties de l'*invention des belles pensées* (heuristica), de la *méthode esthétique* (methodica) et de la *belle signification des pensées* (semiotica) : la première, très longue, embrasse deux volumes et demi, et est subdivisée en les trois sections de la *beauté de la connaissance sensible* (richesse esthétique, grandeur, vraisemblance, vivacité, certitude, vie sensitive et bel esprit) ; des *facultés sensitives* (attention, abstraction, sensibilité, imagination, argutie, finesse, mémoire, force poétique, goût, faculté de présager, de conjecturer, de signifier, facultés appétitives inférieures) ; et des *diverses espèces de belles pensées* (concepts, jugements et syllogismes esthétiques). L'œuvre eut plusieurs réimpressions ; il en parut même en 1757 un abrégé[3] : Meier revint sur la question esthétique dans plusieurs de ses très nombreux écrits, et plus particulièrement dans un petit volume de *Considérations sur les premiers principes de tous les beaux arts et sciences*[4]. — Qui donc eut plus de sollicitude que Meier pour la science nouvellement baptisée ? Il la défendit contre ceux qui en niaient la possibilité et l'utilité, et contre ceux qui, en admettant l'une et l'autre, notaient, non sans raison, que les prétendues esthétiques n'étaient, après tout, que des traités de poétique et de rhétorique. Il parait à cette accusation dont il reconnaissait la justesse, en observant l'impossibilité pour un seul écrivain de se trouver compétent dans les particularités des différents arts : il excusait d'autres défauts en disant qu'on ne pouvait prétendre de l'esthétique, science jeune, cette per-

[1] Ved. *suprà*, p. 214.
[2] *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle, 1748-50.
[3] *Auszug aus den Anfangsgründe*, etc. *ibid.*, 1758.
[4] *Betrachtungen über den ersten Grundsätzen aller schönen Künste u. Wissenschaften*, *ibid.*, 1757.

fection qui appartient seulement aux sciences cultivées depuis des siècles : d'autres fois il protestait qu'il n'entendait pas répondre « à certains ennemis de l'esthétique qui ne peuvent ou ne veulent pas découvrir la vraie qualité et le but de cette science, et s'en sont fait dans leur tête une image bizarre et misérable contre laquelle ils bataillent, c'est-à-dire contre eux-mêmes ». Et une autre fois enfin, avec une résignation philosophique il notait qu'à l'esthétique était réservé le même destin qu'à toutes les autres sciences : « lesquelles, au début, sont à peine connues, trouvent beaucoup de médisants et de contempteurs qui les raillent par manque de savoir et par préjugés ; mais trouvent aussi ensuite des personnes intelligentes qui, unissant leurs forces pour y travailler, les portent à la perfection convenable »[1]. — A l'Université de Halle, où Meier enseignait, accouraient les studieux et les curieux de la nouvelle science.

Confusions dans Meier.

L'auteur principal, *l'inventeur* de celle-ci (*Haupturheber*, *Erfinder*) avait été, comme Meier ne cessait de le proclamer, « M. le professeur Baumgarten » ; mais ses *Anfangsgründe*, disait-il aussi, ne devaient pas être considérés comme une simple traduction du *collegium* de Baumgarten[2]. Cependant, tout en reconnaissant dans Meier les dons d'un habile vulgarisateur, la facilité, la clarté et l'abondance du style, et aussi quelque finesse polémique, on ne peut, d'autre part, trouver injuste la phrase des adversaires des nouveaux *esthéticiens*, qui parlaient du « professeur Baumgarten de Francfort et de son *singe* (Affe), le professeur Meier de Halle »[3]. Tous les défauts de l'esthétique baumgartienne reparaissent en lui plus clairement. Les vraies limites de la *faculté conoscitive inférieure*, domaine déclaré de la poésie et de l'art, lui échappent. Il est curieux de voir ce qu'il entend quelquefois par *confus* (esthétique) et

[1] Préf. de la 2e édit. (1768) du vol. II des *Anfangsgründe* ; et les *Betrachtungen*, cit., surt. §§ 1-2, 34.
[2] Préf. du vol. I et cf. § 5.
[3] Fragment d'une lettre à Gottsched de 1747, dans DANZEL, *Gottsched*, p. 215.

distinct (logique), et par la proposition que la beauté disparait quand on la pense distinctement. « Les joues d'une belle femme, sur lesquelles fleurissent les roses de la jeunesse, sont belles tant qu'on les regarde à l'œil nu. Qu'on les regarde au contraire avec une lentille d'agrandissement ! Où s'en est allée la beauté ? On a peine à croire qu'une surface dégoûtante, rugueuse, toute vallées et montagnes, dont les pores sont pleins d'ordures, et qui est çà et là couverte de poils, soit le siège de ce charme amoureux qui enchaîne les cœurs »[1]. Est esthétiquement faux ce qui ne peut être reconnu comme vrai de la faculté inférieure : par exemple, la théorie que les corps sont composés de *monades*[2]. Les concepts généraux, pourvu qu'ils soient compréhensibles aux facultés inférieures, ont une grande richesse esthétique, contenant en eux une infinité de conséquences et de cas particuliers[3]. Sont aussi objet de la faculté esthétique ces choses qui peuvent ou non être pensées distinctement ou qui, à les penser distinctement, compromettraient la gravité d'un philosophe : un baiser est un objet bon pour un poète ; mais que dirait-on d'un philosophe qui en développerait la démonstration par la méthode mathématique[4] ? Il est à remarquer que Meier introduit dans l'esthétique toute la théorie de l'observation et de l'expérience, qui lui semble y appartenir parce qu'elle se rattache aux sens[5]. Et il y joint celle de la *faculté appétitive*, car « pour un travail esthétique il faut non seulement un bel esprit, mais aussi un cœur chaud[6] ». Quelquefois il s'approche du vrai comme lorsqu'il dit que la forme logique présuppose l'esthétique, que nos premiers concepts sont sensitifs et que la logique les fait ensuite distincts[7] ; ou lorsqu'il déclare l'allégorie une des pires espèces de belles pensées[8]. Mais, d'autre part, selon lui, les distinctions et défi-

[1] *Anfangsgr.*, § 23.
[2] *Ibid.*, § 92.
[3] *Ibid.*, § 49.
[4] *Ibid.*, § 55.
[5] *Ibid.*, §§ 355-370.
[6] *Ibid.*, §§ 529-540.
[7] *Ibid.*, § 5.
[8] *Ibid.*, § 413.

nitions logiques, si elles ne doivent pas être cherchées par le bel esprit, ont pourtant une grande utilité : elles sont même indispensables, devant être les régulatrices du bien penser. Elles sont comme le squelette dans le corps. Sauf que les concepts généraux esthétiques, les *notiones aestheticae universales*, ne doivent pas être jugées avec tant de rigueur et d'exactitude que les philosophiques. Et parce que les seuls concepts seraient comme des bijoux sans monture, il est encore besoin, pour les réunir, des *jugements* et des *syllogismes esthétiques* ; dont la théorie est la même que celle de la logique, dépouillée de ce qui ne sert que peu ou point au bel esprit et qui est plus spécial au philosophe[1]. En combattant, dans les *Considérations* de 1757, le principe de l'*imitation* — qui lui semblait un principe trop *générique*, parce que science et morale sont également des imitations de la nature, et en même temps trop *étroit*, parce que l'art n'imite pas les choses naturelles seulement, et ne doit pas imiter toutes les choses naturelles, y compris les immorales, — Meier reprenait la thèse que le principe esthétique consiste dans la *plus grande beauté possible de la connaissance sensible*[2]. Et comment la soutenait-il ? En faisant remarquer l'erreur qu'il y a à s'imaginer cette connaissance sensible comme entièrement sensible et confuse, et sans aucune lueur de distinction et de rationalité. Entièrement sensible est, par exemple, la connaissance du doux, de l'amer, du rouge et ainsi de suite. Il y a pourtant une autre connaissance, qui est en même temps sensible et intellectuelle, confuse et distincte, à laquelle collaborent les deux facultés, l'inférieure et la supérieure. Quand c'est l'intellectivité qui y prévaut, on a la science ; quand c'est la sensivité, on a la poésie. « Selon notre explication, les forces conoscitives inférieures doivent recueillir tous les matériaux d'une poésie, toutes ses parties. L'intelligence pourtant et la raison veillent à ce que ces matériaux soient placés de telle façon l'un à côté de l'autre que dans leur connexité se rencon-

[1] *Ibid.*, §§ 541-670.
[2] *Betrachtungen*, § 20.

trent distinction et ordre »[1]. Ici un plongeon dans le sensualisme, là une rencontre fugitive avec le vrai, mais plus souvent, et en conclusion, un retour à la vieille théorie mécanique, démonstrative, pédagogique de la poésie : tel est le spectacle qu'offrent les écrits esthétiques de Meier.

M. Mendelssohn et autres baumgartiens. Vogue de l'Esthétique.

Mendelssohn, autre baumgartien, considérant la beauté comme « l'image indistincte d'une perfection », en déduisait justement (1755) que Dieu ne peut avoir le sentiment de la beauté, celle-ci étant un phénomène de l'imperfection humaine. Une première source du plaisir est, selon lui, le plaisir des sens, qui consiste dans « l'état amélioré de la constitution de notre corps » ; une seconde, le fait esthétique de la *beauté sensible*, c'est-à-dire de l'*unité dans la variété* ; et une troisième, la *perfection* ou l'*accord dans la variété*[2]. Il repoussait lui aussi le *Deus ex machina* d'Hutcheson. La beauté sensible, perfection telle qu'elle peut être perçue par les sens, est indépendante du fait que l'objet représenté soit beau ou laid, bon ou mauvais en nature : il suffit qu'il ne nous soit pas indifférent ; par suite Mendelssohn adhérait à la définition de Baumgarten, que « le poème est un discours *sensiblement parfait* »[3]. Élie Schlegel (1742) reprenait le concept de l'*imitation*, laquelle ne doit pas être servile au point de paraître une copie, et doit être semblable, non identique, à la nature ; et il posait comme fin principale de la poésie le plaisir, comme fin accessoire l'instruction[4]. Les traités d'esthétique, cours universitaires, ou petits volumes légers pour le public cultivé, *Théories des beaux-arts et lettres, Manuels, Esquisses, [illegible], [illegible], Introductions, Leçons et Essais et Considérations sur le goût* s'accumulèrent sans trêve en Allemagne dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les [illegible] étendus sont au moins une trentaine.

[illegible]

[illegible] *Opere filosofiche*, trad. ital. [illegible]

[illegible] 1757, puis sous le [illegible] *Opere*, éd. cit. II, 10, [illegible]

J. E. Schlegel, [illegible]; cf. Braitmaier, *Gesch. d. poet. Th.*, I, 249 sqq.

les moindres quelques dizaines. Des Universités protestantes de l'Allemagne, la nouvelle science s'étendit aux catholiques, par le moyen de Riedel à Vienne, de Herwigh à Würzbourg, de Ladrone à Mayence, de Jacobi à Fribourg, d'autres à Ingolstadt après l'expulsion des jésuites [1]. Pour les écoles catholiques, un galant petit volume de *Premiers principes des beaux-arts* [2] était écrit en 1790 par ce célèbre frère franciscain Euloge Schneider qui, défroqué, devait ensuite terroriser Strasbourg au temps de la Convention et finir sur la guillotine. La production incessante de ces esthétiques allemandes. et l'intérêt qu'elles dénotaient, est comparable seulement à la production des *poétiques* en Italie au XVIe siècle, après la renaissance de celle d'Aristote. En 1771-1774, le Suisse Sulzer publiait une grande encyclopédie esthétique, sous le titre de *Théorie générale des beaux-arts*, par ordre alphabétique, avec des allusions historiques dans chaque article, fort enrichies dans la seconde édition de 1792, publiée par les soins du capitaine prussien en retraite, seigneur de Blankenburg [3] Et, en 1799, un certain J. Koller tentait un premier *Essai d'histoire de l'esthétique* [4], où il pouvait déjà observer avec raison : « Ce sera peut-être pour les jeunes gens patriotes une agréable considération de trouver que les Allemands ont, sur ce terrain, produit plus qu'aucune autre nation ! » [5]

Nous bornant à mentionner les œuvres de Riedel (1767), de Faber (1767), de Schütz (1776-8), de Schubart (1777-81), de Westenrieder (1777), de Szerdahel (1779), de Konig (1784), de Gäng (1785), de Meiners (1787), de Schott (1789), de Moritz (1788) [6], nous relèverons dans la foule la *Théorie des beaux-arts et des lettres* (1783) de G.-A. Eberhard, qui succéda à Eberhard, E chenburg.

[1] KOLLER, *Entwurf*. p. 103.
[2] *Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt, und der schönen Schreibart inbesondre*, Bonn, 1790 : cf. SULZER, I, 55, et KOLLER, pp. 55-6.
[3] V. append. bibliogr.
[4] *Entwurf z. Geschichte u. Litteratur d. Aesthetik*, etc. Regensburg, 1799 : V. Append. bibl.
[5] KOLLER, o-c. p. VII.
[6] Notices et extraits dans SULZER et KOLLER, loc. cit.

Meier dans la chaire de Halle [1], et l'*Esquisse d'une théorie et littérature des belles-lettres* (1783) de J. Joachim Eschenburg, qui fut parmi les livres les plus répandus et les plus étudiés dans les écoles [2]. Tous deux sont des Baumgartiens qui inclinent au sensualisme : Eberhard considère, entre autres choses, le beau comme « le *plaisir* des sens les plus *distincts* », c'est-à-dire de la vue et de l'ouïe. Sulzer, déjà cité, mérite aussi une mention : chez lui le vieux et le neuf, entre les influences quasi-romantiques de l'école suisse et l'utilitarisme, le moralisme du temps, alternent d'une manière curieuse. Pour Sulzer, on a la beauté là où on a unité, variété, ordre : l'œuvre de l'artiste est proprement dans la forme, dans l'exposition animée (*lebhafte Darstellung*). La matière est hors de l'art : mais la bien choisir est le devoir de l'homme raisonnable et sage. La beauté, qui sert de vêtement aussi bien au bon qu'au mauvais, n'est pas cette paradisiaque et céleste Beauté, qui naît seulement de l'union du *beau*, du *parfait*, et du *bon*, et qui nous donne plus que du plaisir, une vraie volupté, qui s'empare de l'âme et la rend heureuse. Telle la figure humaine qui en charmant l'œil par l'agrément des formes qui provient de la variété, proportion et ordre des parties, intéresse aussi l'imagination et l'intelligence en réveillant l'idée de la perfection interne ; telle la statue d'un homme excellent sculptée par Phidias, ou un discours patriotique de Cicéron. Si la vérité est en dehors de l'art et appartient à la philosophie, la plus noble application de l'art est pourtant de faire sentir les vérités importantes, de leur donner force et efficace. Et il entre ensuite dans l'art même en tant que vérité de l'imitation ou représentation. Sulzer répète même — et il n'est pas le dernier à le répéter — que les orateurs, historiens et poètes sont les intermédiaires entre la philosophie spéculative et le peuple [3].

Sulzer.

[1] J. Aug. Eberhard, *Theorie der schönen Künste u. Wissensch.*, Halle, 1783, réimpr. 1786, 1790.

[2] J. Joach. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Litteratur d. s. W.* Berlin, 1783, réimpr. 1789.

[3] *Allgem. Th. d. sch. Künste*, aux mots *Schön, Schönheit, Wahrheit, Werke des Geschmacks*, etc.

Charles-Henri Heydenreich (1790) remonte à la meilleure tradition, et définit l'art « représentation d'un état déterminé de la sensibilité », observant que l'homme comme être conoscitif est poussé à élargir ses connaissances et à communiquer ses sensations : de là la science et l'art. Mais pour Heydenreich la valeur conoscitive de l'art n'est pas absolument claire, d'autant que, d'après lui, les sensations sont représentées par l'art ou parce qu'agréables ou, quand elles ne sont pas agréables, parce qu'elles peuvent servir aux buts moraux de l'homme en société : les objets de la sensibilité, qui constituent l'art, doivent avoir une excellence et une valeur interne, se rapporter non à l'individu en particulier, mais à l'individu en tant qu'être rationnel ; de là l'objectivité et la nécessité du goût. Son Esthétique se divise, comme celle de Baumgarten-Meier, en une doctrine de l'*inventio,* une *methodica*, et une *ars significandi*[1]. Ch.-H. Heydenreich.

A Baumgarten se rattache aussi Herder, qui faisait grande estime du vieux philosophe berlinois, et le considérait comme « l'Aristote de son temps ». Il le défendit chaleureusement contre ceux qui en parlaient comme d' « un sot, insensible syllogiseur » (1769). Il méprisait l'Esthétique postérieure, dans laquelle, comme déjà dans Meier, il trouvait, non sans raison, « pour une partie, logique remâchée, pour une autre, oripeaux de dénominations métaphoriques, comparaisons et exemples ». « O Esthétique ! — s'écrit-il avec emphase — la plus fructueuse, la plus belle, et, dans beaucoup de cas, la plus neuve de toutes les sciences abstraites,... dans quelle caverne des Muses dort le jeune homme de ma nation philosophique qui doit te perfectionner »[2]. De Baumgarten il critiquait d'une manière définitive la prétention de vouloir établir un *ars pulchre cogitandi* au lieu d'une simple *scientia de pulchro et pulchris philosophice cogitans*, et sa crainte J. Gott. Herder.

[1] Karl Henrich Heydenreich, *System der Aesthetik*, vol. I, Leipsig, 1790 ; v. surtout pp. 149-154, 367-85, 385-92.

[2] *Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen*. Quatrième forêt, 1769 (dans *Sämmtliche Werke*, éd. B. Suphan, Berlin, 1878, vol. IV), pp. 19, 21-27.

[illegible] de la dignité [illegible] Mais [illegible] fon- [illegible] de [illegible] qui entre [illegible] de la [illegible] entière [illegible] beaux arts [illegible] la largeur [illegible] et des [illegible] les chants [illegible] hébraïque [illegible] le caractère [illegible] Hamann [illegible] prises [illegible] *mater- [illegible]* jardin est [illegible] que l'écriture. [illegible] Un som- [illegible] aïeux : et [illegible] Ils passèrent *sep-* [illegible] de la stupeur, et ils [illegible] les *[illegible]*. Ils par- [illegible] *[illegible]*. Et en images [illegible] et de la félicité [illegible] et Vico. De le [illegible] on pourrait sup- [illegible] la mise au point [illegible] au lieu de Vico il cite [illegible] observant que [illegible] « Le [illegible] gestes, l'expression [illegible] d'images et de signes, [illegible] de poésie grossière, et

[illegible]
[illegible] Königsberg
1762 [illegible]

est telle chez tous les peuples sauvages de la terre ». Ce n'était point un langage avec des ponctuations et le sentiment de la syllabe, comme il arrive chez nous qui apprenons à lire et à écrire ; mais une *mélodie* sans syllabes : d'où sortit l'*epos* primitif. « L'homme de la nature dépeint ce qu'il voit et comme il le voit, vif, puissant, monstrueux ; en désordre ou en ordre, comme il le voit et l'entend, il le reproduit. Ainsi ordonnent leurs images non seulement toutes les langues sauvages, mais même celles des Grecs et des Romains. Comme les donnent les sens, telles les expose le poète ; surtout Homère, qui sur ce point de l'apparition et de la disparition des images suit la nature d'une manière presque inimitable. Il dépeint des choses et des événements, trait par trait, scène par scène, et, de la même façon, des hommes, tels qu'ils se présentent avec leurs corps, comme ils parlent et agissent ». Postérieurement, de l'épopée se distingua ce qu'on appelle l'histoire : l'épopée « ne se bornant pas à raconter l'événement, mais le décrivant entièrement, comme il est arrivé, comme, étant données les circonstances, il n'aurait pu arriver autrement, dans le corps et dans l'esprit » : d'où le caractère *plus philosophique* de la poésie par rapport à l'histoire. Et que nous nous plaisions à la poésie, fort bien : mais que le poète l'ait faite pour le divertissement, il faut le nier décidément. « Les dieux d'Homère étaient aussi essentiels et indispensables à son monde qu'au monde des corps les forces du mouvement. Sans les résolutions et les opérations de l'Olympe, rien n'arrivait sur la terre, rien de ce qui devait arriver. L'île magique d'Homère dans la mer occidentale appartient à la carte des pérégrinations de son héros avec la même nécessité qu'elle était alors sur la carte du monde : indispensable au dessein de son chant. De même pour le sévère Dante ses cercles de l'Enfer et du Paradis ». L'art est formateur : il modère, ordonne, gouverne l'imagination et toutes les forces de l'homme. Non seulement il créa l'histoire ; « mais auparavant encore, il créa des formes de dieux et de héros et purifia les représentations sauvages et les fables en usage dans le peuple, titans, monstres, gorgones. Il réduisit dans des

limites, sous des lois, la fantaisie désordonnée d'hommes ignorants qui ne trouve jamais une borne et une frontière » [1].

Malgré ces intuitions si analogues à celles qu'avait exposées Vico au commencement du siècle, Herder reste philosophiquement inférieur à son grand prédécesseur, et, dans les conclusions, ne dépasse pas Baumgarten. Il est tout pénétré de la loi leibnitienne de la continuité : agréable, vrai, beau, bon sont un fait unique. L'agréable sensible est « une *participation du vrai et du bon*, en tant que la sensibilité peut le comprendre : le sentiment de plaisir et de douleur rien autre chose que le sentiment du vrai et du bon, c'est-à-dire l'avertissement que le but de l'organe, la conservation de notre bien-être, l'éloignement de ce qui nous nuit, a été atteint » [2]. Les beaux-arts et les lettres sont tous *formateurs* (bildend) : d'où les mots *humaniora*, le grec καλόν, le *pulchrum* latin, les arts *galants* de l'époque de la chevalerie, les *belles-lettres et les beaux-arts* des Français. Parmi eux un groupe, la gymnastique, la danse, etc., forment le corps : un second groupe, les sens nobles de l'humanité, œil, oreille, main et langue : un troisième, l'intelligence, l'imagination et la raison ; un quatrième, nos tendances et inclinations [3]. Au second groupe appartiennent la peinture, la plastique, la musique ; au troisième, la poésie. Herder s'oppose par là à ceux qui écrivent de faciles théories des arts, et commencent par la définition de la *beauté*, qui est un concept complexe et compliqué. La théorie des beaux-arts se divise en ces trois théories, à construire presque depuis les fondements, de la *vue*, de l'*ouïe*, et du *toucher*, c'est-à-dire de la *peinture*, de la *musique* et de la *sculpture* ; en une *optique*, une *acoustique* et une *physiologie esthétique*. « Pour tant qu'elle ait été élaborée du côté psychologique et subjectif, l'esthétique l'est encore peu du côté des objets et de leur belle sensibilité ; et sans cela on ne pourra jamais avoir une théorie féconde du beau dans tous les arts » [4]. Le *goût* n'est pas « une force fondamen-

[1] *Kaligone*, 1800, dans *Werke*, ed. cit., XII, 145-150.
[2] *Kaligone*, pp. 34-55.
[3] *Ibid.*, pp. 308-317.
[4] *Kritische Wälder*, l. c., IV, 47-127.

tale de l'âme, mais une application devenue habituelle de notre jugement (intellectif) aux objets de la beauté » : une promptitude acquise de l'intelligence, et dont Herder, suivant ce principe, ébauche la genèse [1]. Le poète est poète non seulement avec l'imagination, mais avec l'intelligence. « Le nom barbare récemment inventé, *Esthétique*, — dit-il dans un écrit de 1782 – n'est pas autre chose qu'une partie de la logique : ce que nous appelons *goût* n'est pas autre chose qu'un jugement vif et rapide, qui n'exclut pas la vérité ni la profondeur, mais au contraire les présuppose et les excite. Toutes les poésies didactiques ne sont autre chose qu'une philosophie rendue sensible : la fable, exposition d'une doctrine générale, est la vérité en acte, en action... La philosophie, exposée et appliquée humainement, est non seulement elle-même une *belle science*, mais elle est la mère du beau. La rhétorique et la poésie lui doivent ce qu'elles ont de *formatif*, d'utile, de vraiment agréable » [2].

A Herder et à Hamann revient le mérite d'avoir fait sentir comme un souffle d'air frais aussi dans les études de philosophie linguistique. Sous l'impulsion et à l'exemple des écrivains de Port-Royal on avait composé, depuis le commencement du siècle, des *grammaires logiques* ou *générales*. « La grammaire générale – disait l'Encyclopédie française – est la science raisonnée des principes immuables et généraux de la parole prononcée ou écrite dans toutes les langues » [3] ; et d'Alembert parlait de grammairiens de *génie* et de grammairiens de *mémoire*, attribuant aux premiers la tâche de former la *métaphysique* de la grammaire [4]. Et des grammaires générales avaient été écrites par Du Marsais, De Beauzée, Condillac en France, Harris en Angleterre, et bien d'autres [5]. Mais quel

Philosophie langage.

[1] *Ibid.*, pp. 27-36.
[2] *Sophron.*, 1782, § 4.
[3] *Encyclopédie*, ad. verb.
[4] *Eloge de Du Marsais*, 1756 (en tête des *Œuvres* de *Du Marsais*, Paris 1797, vol. I).
[5] Du Marsais, *Méthode raisonnée*, 1722, *Traité des tropes*, 1730, *Traité de grammaire générale* (dans l'*Encyclopédie*) ; De Beauzée, *Grammaire générale pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, 1767 ; Condillac, *Grammaire française*, 1775 ; J. Harris, *Hermes or a philosophical inquiry concerning language and universal grammar*, 1751.

[illegible] grammaires
[illegible] langues
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] que dans
[illegible] — [illegible] — [illegible]
[illegible] bien
[illegible] l'art de la
[illegible]
[illegible] que les langues
[illegible]
[illegible] de la for-
[illegible] (1765) et
[illegible] M[illegible]
[illegible]
[illegible] pas [illegible]
[illegible] savoir
[illegible] naturel et
[illegible] que les
[illegible] être
[illegible]
[illegible] l'imagination [illegible]
[illegible]
[illegible] solution justement
[illegible] par [illegible], en
[illegible] par
[illegible] La langue —

[illegible]
[illegible] d'una lingua, 1774.

dit il dans cet écrit — est la réflexion ou *conscience* (Besonnenheit) de l'homme. « L'homme fait preuve de réflexion quand il déploie la force de son âme avec une telle liberté que dans tout l'océan de sensations qui pénètrent par ses sens, il peut, pour ainsi dire, séparer une vague, la retenir, diriger sur elle son attention, et être conscient qu'il l'observe. Il fait preuve de réflexion quand il peut, dans le rêve ondoyant des images qui passent devant ses sens, se recueillir dans un moment de veille, s'arrêter librement sur *une* image, la prendre en claire et calme considération. Il fait preuve, enfin, de réflexion quand il peut non seulement connaître vivement et clairement toutes les propriétés, mais encore reconnaître une ou plusieurs propriétés distinctives ». Le langage humain « n'est pas l'effet d'une *organisation de la bouche*, car même celui qui est muet pour toute la vie, s'il réfléchit, a en lui un langage ; ce n'est pas un *cri de la sensation*, car il n'a pas été trouvé par une machine respirante, mais par une créature douée de réflexion ; ce n'est pas un fait d'*imitation*, car l'imitation de la nature est un moyen, et ici il s'agit d'expliquer le but ; c'est encore moins une *convention arbitraire* : le sauvage dans la solitude des forêts aurait dû créer le langage pour lui-même, quand même il ne l'aurait point parlé. Le langage est l'*entente de l'âme* avec elle-même, entente aussi nécessaire qu'il est nécessaire que l'homme soit homme » [1]. Ainsi la fonction linguistique commence à apparaître non plus comme un fait mécanique ou un arbitraire et une invention, mais comme une création et une affirmation primitive de l'activité humaine. L'ouvrage de Herder ne donne pas un résultat net, mais c'est un symptôme et un pressentiment, auquel l'auteur lui-même ne rendit pas toujours, dans la suite, une exacte justice. Hamann, critiquant son ami, nie lui aussi l'invention et l'arbitraire, accentue la liberté humaine, et fait du langage quelque chose que l'homme n'a pas forgé,

[1] *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, dans l'opuscule : *Zwei Preisschriften*, etc. (2e éd. de Berlin, 1789), spécialement, pp. 60-5.

mais a appris par une mystique *communicatio idiomatum* avec Dieu [1]. C'était là encore un moyen d'indiquer que le mystère du langage ne s'éclaircit que si on le transporte en tête du problème de l'esprit.

STEINTHAL, *Ursprung der Sprache*. pp. 39-58.

VII

Autres écrivains du XVIIIe siècle : Batteux.

On trouve un méli-mélo d'idées disparates dans d'autres auteurs d'esthétique du XVIIIe sciècle, qui pourtant n'eurent pas peu de célébrité et d'influence. En 1746 vit le jour un petit volume de l'abbé Batteux sous ce titre alléchant : *Les beaux arts réduits à un seul principe*, où il tentait d'unifier la multiplicité des règles des spécialistes. Toutes les règles — disait Batteux — sont comme des rameaux qui prennent naissance d'un seul tronc. Celui qui possède le simple principe en déduira peu à peu toutes les règles, sans s'embarrasser dans la foule de celles qui n'éclairent pas les esprits et créent de vains scrupules. Dans ce but il passe en revue, outre Horace et Boileau, les livres de Rollin, de Dacier, de Le Bossu, de d'Aubignac ; mais la lumière lui vint seulement d'Aristote, de ce principe de l'*imitation*, dont il lui parut pouvoir faire des applications aisées et frappantes à la poésie, à la peinture, à la musique, à l'art du geste. Seulement, la mimésis péripatéticienne devient tout d'un coup dans Batteux : « l'imitation de la belle nature ». Les arts doivent accomplir « un choix des plus belles parties de la nature pour en former un tout exquis, qui soit plus parfait que la nature même, sans toutefois cesser d'être naturel ». Or qu'est-ce que cette plus grande perfection, cette *belle nature* ? Une fois, Batteux l'identifie avec le vrai, mais « avec le vrai qui peut être, avec le *vrai beau*, qui est représenté comme s'il existait réellement et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir », citant l'exemple antique de l'Hélène de Zeuxis, et le moderne du *Misanthrope* de Molière. Une autre fois il nous apprend que « la belle nature » est celle qui *tum ipsius naturae, tum nostrae con-*

venit, c'est-à-dire qui a les meilleurs rapports avec notre propre perfection, avec notre avantage, avec notre intérêt, et qui est en même temps parfaite en soi. La fin de l'imitation est « de plaire, émouvoir, attendrir, en un mot l'agrément » ; d'où il suit que la belle nature doit être *intéressante*, et fournie d'unité, variété, symétrie et proportion. Embarrassé devant l'imitation artistique des choses naturellement déplaisantes ou réprouvables, Batteux s'en tire en disant, comme l'avait fait Castelvetro, que le déplaisant plait une fois imité, attendu que l'imitation n'étant pas parfaite comme la réalité, l'horreur de celle-ci disparaît. Du plaisir il déduit l'autre fin de l'utilité : si le but de la poésie est de plaire, et de « plaire en émouvant les passions, pour donner un plaisir parfait et solide, elle doit émouvoir celles qu'il importe de tenir vives et non celles qui sont ennemies de la sagesse »[1].

Les Anglais : G. Hogarth.

Il est difficile de rassembler un plus joli bouquet de contradictions. Mais nous voyons rivaliser avec Batteux et le surpasser les esthéticiens, ou mieux, les discoureurs anglais *de omnibus rebus*, et entre autres, par aventure, aussi de faits esthétiques. Au peintre Hogarth, un jour qu'il lisait dans Lomazzo certaines paroles attribuées à Michel-Ange sur la beauté des figures, il passa par la tête que les arts figuratifs sont dirigés par un principe propre consistant à se conformer à une ligne déterminée [2]. En 1745 il publia dans le frontispice du recueil de ses gravures, la figure d'une ligne serpentante sur un chevalet, avec l'inscription : *la ligne de la beauté*, excitant par ce hiéroglyphe la curiosité universelle, qu'il travailla ensuite à satisfaire avec son livre : *Analyse de la Beauté* (1753) [3]. Il y combat l'erreur qui consiste à juger des œuvres de peinture par leur sujet et leur imitation, et non par la forme, qui est l'essentiel en art. La forme résulte « de la symétrie,

[1] *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1746 ; v. spéc. part. I, c. 3, p. II, c. 4, 5, p. III, c. 3.
[2] V. *suprà*, p. 176.
[3] *Analysis of Beauty*, Londres, 1753 (*L'analisi della Bellezza scritta col disegno di fissar l'Idee vaghe del Gusto*, trad. ital., Livorno, 1761).

de la variété, de l'uniformité, de la simplicité, de l'enchevêtrement et de la quantité, lesquelles choses coopèrent toutes dans la production de la beauté, se corrigeant réciproquement et se restreignant l'une l'autre, quand le besoin l'exige »[1]. Mais, tout d'un coup, il note qu'il y a aussi la *correspondance* ou l'*accord* avec la chose représentée et que la « régularité, l'uniformité et la symétrie plaisent seulement en tant qu'elles servent à donner l'idée de la correspondance »[2]. Et plus loin, nous apprenons que « parmi l'ample variété des lignes ondoyantes qu'on peut concevoir, il n'y en a qu'une qui mérite vraiment le nom de *ligne de beauté*, et une seule ligne précise serpentante qu'on appelle la *ligne de grâce* »[3]. Et il dit encore que l'enchevêtrement des lignes est beau, parce que « l'esprit actif incline toujours à trouver un emploi » et l'œil se plaît à être « guidé à une espèce de chasse »[4]. La ligne droite n'est pas belle : le porc, l'ours, l'araignée et le crapaud sont laids, parce que privés de lignes ondoyantes [5]. Les anciens ont montré beaucoup de jugement dans le maniement et le groupement des idées, « s'écartant de la ligne précise de grâce seulement dans quelques parties où le caractère ou l'action le réclamait »[6]. — Avec une indécision analogue entre le principe de l'imitation et les autres hétérogènes ou imaginaires, Edmond Burke, dans ses *Recherches sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau* (1756), observe que « les *propriétés naturelles d'un objet* causent du plaisir ou de la peine à l'imagination ; mais, de plus, elle éprouve encore du plaisir dans l'*imitation*, par la ressemblance que celle-ci offre avec l'original. De ces *deux* seules raisons, à mon avis, dérive tout le plaisir de l'imagination » [7]. De la seconde de ces raisons il ne s'occupe point ; mais il traite longuement des

E. Burke.

[1] *Op. cit.*, p. 47.
[2] *Ibid.*, p. 57.
[3] *Ibid.*, p. 93.
[4] *Ibid.*, pp. 61, 65.
[5] *Ibid.* p. 91.
[6] *Ibid.* p. 176.
[7] *Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublim and the Beautiful*, 1756 (trad. ital., Milan, 1804) ; cf. discours préliminaire sur le goût.

qualités naturelles de l'objet beau sensible. « Premièrement, la petitesse comparative; secondement, le poli; troisièmement, la variété dans la direction des parties; quatrièmement, le fait de n'avoir pas ces parties disposées en angle, mais fondues d'une certaine façon les unes dans les autres : cinquièmement, la structure délicate sans la moindre apparence de force; sixièmement, couleurs vives, sans être trop fortes ni éblouissantes; septièmement, que s'il doit y avoir quelque couleur éblouissante, elle soit variée avec d'autres. Telles sont à mon avis, les propriétés dont dépend la beauté, et qui opèrent dans la force de la nature, et restent le moins sujettes au caprice et à la confusion des goûts divers » [1]. Les livres de Hogarth et de Burke sont appelés ordinairement *classiques*, et tels ils sont en vérité dans le genre où on ne conclut rien. —

H. Home. A un niveau un peu supérieur on trouve les *principes de critique* (1761) de Henry Home (lord Kaimes), où il recherche les « vrais principes des beaux arts » pour transformer la critique en une « science rationnelle », et il choisit pour cela « la voie ascendante des faits et des expériences ». Home s'occupe des sentiments provenant des objets de la vue et de l'ouïe, et qui, en tant qu'ils restent non accompagnés de désirs, s'appellent simplement *emotions* (*émotions*, non passions). Ces sentiments tiennent le milieu entre les impressions purement sensibles, et les intellectuelles ou morales, et se relient par là avec les deux catégories. D'eux dérivent les plaisirs de la beauté : laquelle est soit beauté de *relation*, soit beauté *intrinsèque* [2]. Home ne sait pas donner d'autre explication de cette dernière beauté, sinon que la régularité, la simplicité, l'uniformité, la proportion, l'ordre et les autres qualités agréables ont été « ainsi disposées par l'Auteur de la nature pour accroître notre félicité, laquelle, comme il apparait par des signes évidents, n'est pas au-dessous de ses soins ». Cette pensée se trouve confirmée par la réflexion que « notre goût pour

[1] *Op. cit.*, part. III, sect. 18.
[2] *Elements of criticism*, (1761, édit. de Bâle, 1795), I, introd., et ch. 1-3.

ces détails n'est pas accidentel, mais uniforme et universel, étant une partie de notre nature ». Et il ne faut pas omettre que « la régularité, l'uniformité, l'ordre et la simplicité contribuent à faciliter la perception, nous rendant possible de former des objets, des images plus distinctes qu'on ne le peut faire avec la plus grande attention, là où ces qualités ne se trouvent pas ». Les proportions sont d'ailleurs souvent alliées avec un but utile, « comme on le voit dans les animaux, dont les mieux proportionnés sont les plus forts et les plus actifs ; mais il y a d'autres exemples nombreux où cette alliance n'a pas lieu » ; d'où il suit que le mieux est de « s'arrêter à la cause finale mentionnée ci-dessus, de l'accroissement de notre félicité voulu par l'Auteur de la nature »[1]. Dans l'*Essai sur le goût* (1758) et dans celui sur le *génie* (1774) d'Alexandre Gérard apparaissent tour à tour, et selon les différents arts, les principes de l'*association*, du *plaisir direct*, de l'*expression*, et même du *sens moral*; et c'est le même genre d'explications qu'on trouve dans l'*Essai sur le goût* d'Alison (1792).

Des travaux de cette espèce, manquant de toute méthode scientifique, ne peuvent se classer ; car leurs auteurs y passent, d'une page à l'autre, du sensualisme physiologique au moralisme, de l'imitation de la nature au finalisme et au mysticisme transcendant, sans avoir conscience de ce qu'ont d'incongru ces diverses thèses. Et il ne serait guère sérieux de les discuter sérieusement. Pour un peu on s'intéresserait davantage au franc hédonisme de l'Allemand Ernest Platner, qui, adoptant à sa manière les recherches sur les lignes d'Hogarth, ne savait découvrir dans les faits esthétiques qu'un prolongement et un écho du plaisir sexuel. — Où y a-t-il un beau (disait-il), qui ne dérive pas de la figure féminine, centre de toute beauté ? La ligne ondulée est belle parce qu'elle se retrouve dans le corps de la femme ; sont beaux les mouvements qui sont plus proprement féminins; les tons de la musique sont beaux lorsqu'ils se fondent les uns dans

Eclectisme sensualisme. E. Platner.

[1] *Op. cit.*, I, c. 3, pp. 201-2.

les autres : belle est une poésie où une pensée en embrasse une autre avec légèreté et facilité [illegible]. Le *sensualisme* français se montre complètement impuissant à comprendre la productivité esthétique, et tout aussi peu heureux y sera l'*associationisme*, développé surtout par David Hume.

Hem-sterhuis. Le Hollandais Hemsterhuis [illegible] considérait la beauté comme un phénomène [illegible] de la sensibilité [illegible] avec le sens interne, [illegible] ce qui [illegible] plus grand nombre d'idées [illegible] suprême. [illegible] de la [illegible] quelque analogie [illegible] le Hemsterhuis, dans [illegible] se mêlent quelques [illegible] le *sentimentalisme* de [illegible] se rend présente [illegible] bien, et le [illegible] néo-platonisme [illegible] créateur de l'histoire [illegible] Winckelmann [illegible]. La contemplation [illegible] antiques, avec cette impression d'élévation [illegible] indifférence, qu'elles produisent [illegible] qu'il est difficile d'en saisir et [illegible] signification précise, amenèrent Winckelmann et d'autres à penser à une beauté qui, [illegible] idée divine, se serait incarnée [illegible] Baumgarten Mendelssohn avait [illegible] néo-platonicien Winckelmann la [illegible]

[illegible] raisons du beau [illegible] choses créées, et en [illegible] contemplation du beau suprême.

[illegible] leçons d'esthétique, posthumes, 1856. [illegible]
[illegible] ZIMMERMANN, [illegible] *Entstehung d. n. A.*, p. 113.

l'ont placé dans la concordance parfaite de la créature avec ses fins, et des parties entre elles et avec le tout. Mais, comme ceci est la même chose que la perfection, dont l'humanité n'est pas capable, notre conception de la beauté universelle reste indéterminée et se forme en nous au moyen de connaissances particulières, lesquelles, quand elles sont exactes, rassemblées et reliées, nous donnent la plus haute idée de la beauté humaine, que nous rehaussons d'autant plus que nous nous élevons au-dessus de la matière. Mais attendu que, de plus, cette perfection est donnée par le créateur à toutes les créatures au degré qui leur convient, et que toute conception repose sur une cause qui doit être cherchée dans quelque chose d'autre en dehors de cette conception, la cause de la beauté, celle-ci étant dans toutes les choses créées, ne peut être cherchée hors d'elle. C'est justement pour cela, et parce que nos connaissances sont des conceptions comparatives et que la beauté ne peut se comparer avec rien de plus haut, que naît la difficulté d'en avoir une connaissance distincte et universelle »[1]. Mais l'explication de la difficulté est que « la beauté suprême est en Dieu ». « Le concept de la beauté humaine devient d'autant plus parfait qu'il peut être pensé plus conforme et plus concordant avec l'Etre suprême, lequel se distingue de la matière par son unité et son indivisibilité. Ce concept de la beauté est comme un esprit, délivré de la matière par le moyen du feu, qui cherche à produire une créature à l'image de la première créature raisonnable conçue par l'intelligence divine. Les formes d'une telle image sont simples et ininterrompues, et, dans cette unité, variées, et justement pour cela harmonieuses »[2]. A ces caractères de la beauté suprême s'ajoute cet autre du *manque d'une signification quelle qu'elle soit* (Unbezeichnung). La beauté suprême ne peut être décrite avec des points ou des lignes, car ce ne sont pas eux qui à eux seuls constituent la beauté. Sa forme « n'est

[1] *Geschichte der Kunst des Alterlums*, 1764 (dans *Werke*, Stuttgart, 1847, vol. I), l. IV, c. II, § 21, p. 131.
[2] *Ibid.*, § 22, pp. 131-2.

propre ni à telle ni à telle personne déterminée, et n'exprime aucun état de sentiment, aucune sensation de passions, choses qui interrompent l'unité et diminuent ou obscurcissent la beauté. Selon notre idée — conclut Winckelmann — la beauté doit être comme l'eau parfaite puisée au sein de la source, qui moins elle a de goût, plus elle est estimée saine, parce qu'elle est purifiée de tous les éléments étrangers »[1].

Pour percevoir cette beauté il faut une faculté spéciale qui, certainement, n'est pas la sensibilité ; ce sera plutôt l'intelligence, comme le dit parfois Winckelmann, ou même, comme il dit ailleurs, un « fin sens interne », libre de toutes les intentions et passions de l'instinct, de l'amitié, du plaisir. Et dès lors qu'il s'agit de percevoir quelque chose d'immatériel, rien d'étonnant à ce que Winckelmann travaille sinon à exclure tout à fait, du moins à dégrader la *couleur*, trop sensible, en en faisant non plus un élément constitutif de la beauté, mais un élément secondaire et adjuvant[2]. La vraie beauté est celle de la *forme*, mot par lequel on entend les lignes et les contours : comme si les lignes et les contours ne se percevaient pas aussi avec les sens, et pouvaient apparaître à l'œil sans une couleur quelconque.

Contradictions et incohérences chez Winckelmann.

C'est le destin de l'erreur, quand elle ne veut pas se renfermer dans un bref aphorisme, d'être obligée de se contredire, pour vivre le moins mal possible parmi les faits et les problèmes concrets. Et, bien que l'*Histoire* de Winckelmann eût des prétentions théoriques, elle se mouvait parmi des faits historiques et concrets, auxquels il fallait accommoder l'idée exposée de la beauté suprême. L'admission des contours de lignes, et celle, partielle et secondaire, des couleurs, est déjà un compromis. C'est un autre compromis qui est conclu avec le principe de l'*expression*. « Puisque dans la nature humaine il n'y a pas d'intermédiaire entre la douleur et le plaisir », et qu'un être vivant, inaccessible à ces sentiments, est inconceva-

[1] *Ibid.*, § [illegible], p. [illegible].
[2] *Ibid.*, § [illegible], pp. [illegible].

ble, « il faut placer la figure humaine dans l'état d'action et de passion, qui est ce qu'on appelle en art l'*expression* » ; donc Winckelmann, après la *beauté* passe à l'étude de l'*expression* [1]. Il y a un troisième compromis entre la beauté suprême, une, indivisible, constante, et les beautés individuelles ; Winckelmann préférait au corps féminin le corps viril comme incarnation la plus complète de la beauté suprême, mais il ne pouvait pour cela fermer les yeux devant le fait irrécusable qu'on connaît de *beaux* corps de *femmes* et même de *beaux* corps d'*animaux* [2].

A. R. Mengs.

Ami et on peut dire collaborateur de Winckelmann était le peintre Raphaël Mengs, animé non moins que son compatriote archéologue du plus vif besoin d'entendre ce qu'est le beau, que le premier étudiait en critique dans les œuvres d'autrui, et que lui, en artiste, produisait. Considérant — écrit Mengs dans une lettre (1778) — que des deux parties principales dont dépend la profession du peintre, l'imitation des apparences et le choix des choses les plus belles, on a écrit beaucoup sur la première, mais que la seconde « a été à peine touchée par les modernes et que sans les statues grecques nous n'en aurions pas idée dans les arts du dessin », « je lus, demandai et contemplai tout ce que je croyais de nature à pouvoir m'éclairer sur cette matière ; mais je n'en demeurai pas satisfait ; car ou on parlait des choses belles, ou des qualités qui sont les attributs de la beauté, ou on prétendait expliquer, comme on dit, l'obscur par le très obscur, ou encore on confondait le beau avec l'agréable ; de sorte que je voulus entreprendre de chercher par moi-même ce qu'est cette beauté [3] ». De ses quelques écrits sur la matière, l'un fut publié, de son vivant, à l'instigation et par les soins de Winckelmann (1761) ; plusieurs autres, posthumes (1780) ; et tous furent plusieurs fois réimprimés et traduits en différentes langues. « Je parcours depuis longtemps une vaste mer — dit-il dans l'ouvrage intitulé *Songes sur la beauté* — cher-

[1] *Ibid.*, l. IV, c. II, § 24.
[2] *Ibid.*, l. V, c. II et VI.
[3] Lettre du 2 janvier 1778, *Opere*, Rome, 1787 (réimp de Milan, 1836), II, 315-6.

chant la connaissance du beau, et je me trouve toujours éloigné de toute rive, sans savoir où diriger ma course. Je regarde autour de moi, et mon regard se perd dans l'infini de l'immense matière »[1]. En vérité, il ne semble pas qu'il soit jamais arrivé à une formule qui le satisfît lui-même : pourtant, en général, ses idées concordent avec celles de Winckelmann. « La beauté consiste dans la perfection de la matière selon nos idées. Comme Dieu seul est parfait, la beauté est donc une chose divine ». Elle est « l'idée visible de la perfection », et est à la perfection « ce que le point visible est au point mathématique ». Nos idées proviennent de la destination que le Créateur a voulu donner aux choses : d'où la multiplicité des beautés. Mengs place d'ordinaire ce type des choses dans les espèces naturelles : ainsi, une pierre qui, d'après l'idée qu'on en a, doit être uniforme et d'une seule couleur, lorsqu'elle se trouve tachée, est appelée laide » ; et, *vice versa* : ainsi « un enfant serait laid s'il semblait un homme d'âge mûr, l'homme est laid quand il a les formes d'une femme, et la femme quand elle ressemble à l'homme ». Mais il ajoute curieusement : « Comme entre toutes les pierres une seule espèce est parfaite, et c'est le *diamant*, parmi les métaux seulement l'*or*, et parmi toutes les créatures animées d'ici-bas le seul *homme* : ainsi il y a ensuite la distinction en chaque espèce, et du parfait il en est fort peu ». Dans les *Songes sur la beauté* il considère celle-ci comme une *disposition intermédiaire*, qui renferme en soi une part de *perfection* et une part d'*agrément* », formant un *tertium quid* différent de tous les deux et qui mérite un nom à part. Au nombre de quatre au plus sont les sources de la beauté en peinture : la *beauté*, le *caractère significatif* ou expression, l'*agrément* avec l'*harmonie*, et le *coloris* : il place la première dans les Grecs, la seconde dans Raphaël, la troisième dans le Corrège, la quatrième dans Titien[4]. Il ne s'élève

[1] *Opere*, I, [illegible].
[2] *Riflessioni* [illegible] 1762, dans *Opere*, I, [illegible].
[3] *Opere*, I, 197.
[4] *Ibid.*, I, 161.

au-dessus de cet empirisme d'atelier que pour déclamer : « Je sens la force du beau qui me porte à te raconter, ô lecteur, ce que je sens. Belle est toute la nature, et belle est la vertu ; belles sont les formes, les proportions ; belles les apparences, et beaux encore les mouvements; plus belle est la raison, et la première cause l'emporte sur le tout » [1].

Un écho quelque peu modifié, c'est-à-dire de résonnance moins métaphysique, des idées de Winckelmann se trouve dans celles de Lessing (1766), grand rénovateur de la littérature et de l'esprit social dans l'Allemagne de son temps. « La fin de l'art » pour Lessing est l'« agrément », et l'agrément étant « chose superflue », il estimait juste que le législateur ne laissât pas à l'art cette liberté dont ne peut se passer la science, qui cherche le vrai, nécessaire à l'âme. La peinture était pour les Grecs, et doit être selon son essence, « l'imitation des beaux corps ». « Celui qui la cultivait (en Grèce) ne représentait autre chose que le beau : et même le beau commun, d'ordre inférieur. était son sujet accidentel, son exercice, son délassement. La perfection du sujet pour elle-même devait charmer dans son œuvre : il était trop grand pour vouloir que ses spectateurs se contentassent du plaisir aride, qui naît de la ressemblance obtenue, et de l'examen de son habileté : rien ne lui était plus cher dans son art, rien ne lui paraissait plus noble que la fin de cet art » [2]. De la peinture on doit exclure tout ce qui est désagréable ou difforme. « La peinture, comme habile imitation, peut exprimer la difformité : la peinture comme un des beaux arts, ne le veut pas. Au premier titre lui appartiennent tous les objets visibles : au second elle se limite seulement à ceux des objets visibles qui éveillent d'agréables sensations ». Si au contraire la difformité peut être représentée par le poète, c'est que dans la description poétique « elle acquiert une apparence moins déplaisante que les défauts corporels, et dans son effet cesse, pour ainsi dire, d'être telle » : le poète « ne pouvant l'employer pour elle-même, l'emploie

G. E. Lessing.

[1] *Ibid.*, I, 206.
[2] *Laocoon* (trad. ital. de T. Persico, Bologne, 1887), § 2.

comme un moyen pour produire en nous certains sentiments mixtes (le ridicule, le terrible), et nous y faire demeurer dans le manque de sentiments purement agréables[1]. Dans la *Dramaturgie* (1767), Lessing se tient sur le terrain de la poétique péripatéticienne; et on sait que non seulement il croyait en général aux règles, mais qu'il réputait celles d'Aristote aussi indubitables que les théorèmes d'Euclide. Sa polémique contre les écrivains et critiques français est faite au nom de la vraisemblance, qui ne doit pas être l'exactitude historique. Il entendait l'*universel* presque comme une *moyenne* de ce qui se présente dans les individus; et la *catharsis* comme une transformation des passions en *dispositions vertueuses*, admettant comme indubitable que le but de toute poésie est d'inspirer l'amour de la vertu[2]. L'influence de Winckelmann lui fit, dans sa théorie de l'art figuratif, ajouter le concept de la *beauté idéale*. « L'expression de la beauté corporelle est le but de la peinture. La suprême beauté corporelle est donc le but suprême de la peinture. Mais la suprême beauté corporelle n'existe que dans l'homme, et elle n'existe chez lui que par l'*idéal*. Cet idéal se trouve à un degré inférieur chez les brutes, mais dans la nature végétale et inanimée il manque complètement ». Peintres de fleurs et de paysages n'entrent pas dans l'art vrai. « Ils imitent des beautés *privées de tout idéal*; par suite ils ne travaillent que de l'œil et de la main, et le génie ne prend que peu ou point de part à leur œuvre ». Toutefois, il préférait le paysagiste « à ce peintre d'histoire qui, sans viser à la beauté, dépeint une foule de personnes seulement pour montrer son habileté dans la simple expression, et non dans l'expression subordonnée à la beauté »[3]. Quant à l'idéal de la beauté corporelle, « il consiste principalement dans l'idéal de la forme, mais aussi dans l'idéal de la carnation, et dans celui de l'expression permanente. Le simple coloris et l'expression transitoire n'ont pas d'idéal, parce que la nature

[1] *Ibid.*, [illegible].

[2] *Hamburg.* [illegible] XI et XII, *passim*, et surtout [illegible].

[3] *Laocoon*, appendice [illegible].

même ne s'est imposée en eux rien de déterminé »[1]. Et lorsqu'il nous dévoile toute sa pensée, il se manifeste opposé au coloris ; et, trouvant dans les esquisses à la plume des peintres « une vie, une liberté, une délicatesse, que laissent à désirer leurs peintures », il se demande : « Si le coloris le plus merveilleux peut compenser une telle perte », et s'il ne serait pas désirable que l'art de peindre à l'huile n'eût jamais été inventé ? »[2].

Théoriciens de la *Beauté idéale*.

Cette *Beauté idéale*, bizarrement constituée de quintessence divine et de subtils contours à la plume et au burin, ce mysticisme d'académie, eut une grande fortune. On en discourut beaucoup aussi en Italie, où travaillaient Winckelmann et Mengs (qui écrivaient en italien quelques-uns de leurs ouvrages), parmi les artistes, les archéologues, les amateurs d'art. L'architecte Francesco Milizia faisait profession de suivre « les principes de Sulzer et de Mengs »[3]. L'Espagnol D'Azara, résidant en Italie, publiait et annotait les œuvres de Mengs, et proposait lui aussi sa définition de la beauté comme « l'union du parfait et de l'agréable rendus évidents »[4] ; un autre Espagnol, le jésuite Arteaga, un de ceux, si nombreux, qui se réfugièrent en Italie, écrivit sur la *Beauté idéale* (1789)[5] : l'anglais Daniel Webb, venu à Rome où il connut Mengs, lui entendant exposer ses idées sur le beau, s'en empara et les développa dans un livre[6]. Alors, d'un cénacle italien sortit, en 1764, une première voix d'opposition à la théorie du beau idéal, et une protestation en faveur du *caractéristique* comme principe d'art. Ce n'est pas autrement qu'il nous semble qu'on puisse considérer l'opuscule de Joseph Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, en forme de lettre à Mengs, avec qui l'auteur « dans la solitude de

J. Spalletti et le *caractéristique*.

[1] *Ibid.*, § 32 et 33.
[2] *Ibid.*, *in fine*, p. 268.
[3] *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, Venise, 1781.
[4] D'Azara, dans Mengs, *Opere*, I, 168.
[5] *Investigaciones filosoficas sobre la belleza ideal, considerata como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, 1789.
[6] *Ricerche su le bellezze della pittura* (trad. ital., Parme, 1804) ; cf. d'Azara, *Vita del Mengs*, dans *Opere*, I, 27.

Grottaferrara » avait disputé sur l'argument, et par qui il avait été exhorté à mettre ses idées par écrit [1]. La polémique non déclarée apertement, est implicite à chaque page. « La vérité en général convenablement rendue par l'artiste, est l'objet de la beauté en général. Quand l'âme trouve ces *caractéristiques*, qui conviennent entièrement à ce qu'on prétend représenter, elle répute belle cette œuvre. Bien plus, dans les œuvres mêmes de la nature, si elle regarde un homme très bien proportionné avec un très beau visage de femme, qui la met dans le doute sur le sexe qu'elle doit attribuer au sujet qui le porte, elle répute cet homme plutôt laid, par manque de la caractéristique de la vérité ; et ce que l'on dit du beau naturel, trouve place bien davantage dans le beau artificiel ». Le plaisir tiré de la beauté est un plaisir intellectuel, c'est le plaisir d'apprendre le vrai : devant les choses désagréables, représentées d'une manière caractéristique, l'homme « jouit d'avoir accru ses connaissances » ; la beauté « en fournissant à l'âme ressemblance, ordre, proportions, harmonies, variété, lui fournit un champ spacieux où elle peut fabriquer une innombrable série de syllogismes, et où, en raisonnant de la sorte, elle sera contente d'elle-même, de cet objet qui lui donne motif de contentement, et du sentiment de sa propre perfection ». Le beau peut donc se définir : « Cette modification inhérente à l'objet observé, qui avec une infaillible *caractéristique*, le présente tel qu'il doit apparaître » [2]. A la fausse profondeur de Winckelmann et de Mengs est bien préférable le bon sens de cet obscur Spalletti, représentant de la thèse aristotélique contre le néo-platonisme esthétique ressuscité.

Et il fallut plusieurs années pour qu'une semblable protesta- [illegible] Allemagne [illegible] ne fut pas avant 1797. [illegible] Louis Hirt se basant sur les monu- [illegible] les formes même les plus [illegible] beauté idéale comme principe

[1] [illegible] Rome, 1765, anonyme.
[2] *Saggio*, [illegible]

de l'art, nia le principe de l'atténuation de l'expression et de sa soumission à la beauté idéale, substituant à celle-ci le simple principe du *caractéristique*, applicable aussi bien aux dieux et aux héros qu'aux animaux. Le caractère est « cette individualité par laquelle se distinguent forme, mouvement, signes, physionomie et expression, couleurs locales, lumière et ombre et clair obscur, et de la manière que l'exige l'objet donné » [1]. L'autre historien de l'art, Henri Meyer, qui, partant de Winckelmann et continuant par la voie des compromis, avait fini par admettre aussi un idéal des *arbres* et du *paysage*, à côté de l'idéal de l'homme et de ceux des divers animaux, cherche un moyen terme, répondant à Hirt. Et Wolfang Gœthe, oubliant la période juvénile où il avait osé élever un hymne à l'architecture gothique, maintenant, surtout après le voyage en Italie, tout à la Grèce et à Rome, cherchait lui aussi (1798) le moyen terme entre beauté et expression, s'arrêtant à l'idée de certains contenus caractéristiques qui présenteraient à l'artiste des formes de beauté, qu'il développerait et réduirait à la beauté accomplie. Le *caractéristique* serait le simple point de départ, le squelette ou l'ossature ; le *beau*, le résultat même de l'élaboration artistique : il faut *partir* du caractéristique pour *arriver* au beau [2].

[1] *Ueber das Kunstschöne*, dans la revue *die Horen*, 1797 ; cf. HEGEL, *Vorles. ü. Aesth.*, I, 24, et ZIMMERMANN, *Gesch. d. Aesth.*, pp. 356-7.
[2] GŒTHE, *Der Sammler und die Seinigen*, (dans *Werke*, éd. Gœdeke, vol. XXX).

VIII

Em. Kant. Tous ces écrivains, Winckelmann ou Mengs, Home ou Hogarth, Lessing ou Gœthe, ne furent pas, à vrai dire, des philosophes : et pas davantage ceux qui, comme Meier, en firent profession, ou qui, à coup sûr, y étaient mieux disposés par la nature, comme Herder et Hamann. Pour trouver dans la pensée européenne une autre trempe hautement spéculative après J. B. Vico, il faut arriver à Emmanuel Kant, devant qui nous amène maintenant l'ordre de l'exposition.

Kant et Vico. Que Kant reprend le problème de Vico (dans le sens, bien entendu, non d'une filiation historique, mais d'une connexion idéale), c'est ce qui a été déjà remarqué par d'autres [1]. Avec quels avantages et quels désavantages et quelles vérités obtenues, l'examen d'ensemble de ces questions est en dehors de notre présente tâche. Nous devons ici nous restreindre à traiter de ce qu'il produisit dans le seul champ spécial de l'Esthétique.

Et, en devançant brièvement les conclusions de notre examen, disons que, si Kant eut une extrême importance dans l'évolution de la pensée allemande, si son livre d'esthétique est des plus connus et de ceux qui ont exercé la plus grande influence, et si dans les histoires de l'esthétique, faites par des auteurs allemands et mutilées de presque tout le développement de la pensée européenne du XVI[e] et XVII[e] siècle, Kant peut apparaître comme l'homme qui résolut ou amena près de la solution le problème de l'esthétique : le jugement qu'on doit porter sur lui dans une histoire large, et sans préjugés, et

[1] B. SPAVENTA, *Prolus. e introd. alle lezioni di filosofia*, Naples, 1862, pp. 83-102 ; *Scritti filosofici*, ed. Gentile, pp. 139-145, 303-7.

générale de la science, où on considère non pas la fortune des livres et l'influence des nations, mais la valeur intrinsèque des idées, doit être quelque peu différent. Semblable à Vico pour le sérieux et la ténacité avec laquelle il médita sur les faits esthétiques, et plus heureux que Vico en ce qu'il disposait des matériaux abondants et variés des discussions et des tentatives précédentes, Kant fut différent de lui et moins heureux que lui parce que non seulement dans cette partie il n'atteignit pas le vrai, mais parce qu'il ne réussit même pas à donner à ses pensées le système et l'unité nécessaires.

Identité du concept de l'art dans Kant et dans Baumgarten.

Et en effet, quelle idée eut Kant de l'art ? La réponse pourra paraître étrange à ceux qui se rappellent la polémique explicite et pleine d'insistance qu'il soutint contre l'école wolfienne et contre le concept de la beauté entendue comme une perception confusément perçue ; mais l'idée que Kant eut de l'art fut *en substance la même que celle de Baumgarten et de l'école wolfienne*. Son esprit avait été élevé à cette école : il fit toujours beaucoup de cas de Baumgarten, et encore dans la *Critique de la raison pure* il l'appelle « l'excellent analyste »[1] : il se servait de son texte dans ses leçons universitaires de métaphysique, comme de celui de Meier pour les leçons de logique *(Vernunftlehre)*. Logique et esthétique ou théorie de l'art, parurent aussi à Kant des études conjointes. C'est ainsi qu'il les désignait dans le *Plan de leçons* de 1765, se proposant, dans la critique de la raison, de « jeter un regard sur celle du goût, c'est-à-dire de l'esthétique, vu que les règles de l'une sont utiles à l'autre, et qu'elles s'éclairent réciproquement ». Dans ses leçons universitaires il distinguait entre vérité esthétique et vérité logique, à la manière de Meier : il citait même l'exemple du joli visage de jeune fille, qui, vu *distinctement*, c'est-à-dire au microscope, cesse d'être beau[2]. Il est esthétiquement vrai — disait-il — que l'homme, quand il est mort, ne peut revivre ; bien que cela soit opposé à la vérité logique et morale. Il est

Les « leçons » de Kant.

[1] *Kritik d. rein. Vernunft* (éd. Kirchmann), l. 1, § 1 *n*.
[2] Cfr., *suprà*, p. 242.

vrai esthétiquement que le soleil se plonge dans la mer, bien que cela ne soit pas vrai logiquement et objectivement. Dans quelle mesure la vérité logique doit elle s'unir avec l esthétique, c'est ce que n'ont pu encore déterminer aucun docte, et pas même les plus grands esthéticiens. Mais les concepts logiques doivent se revêtir de formes esthétiques pour devenir accessibles ; et ce vêtement est abandonné seulement dans les sciences rationnelles, qui tendent à la profondeur. La certitude esthétique est subjective : elle se contente de l'autorité, ou d'un appel à l'opinion des grands hommes. La perfection esthétique, à cause de notre faiblesse — tant nous sommes attachés au sensible — doit souvent aider à rendre distinctes les pensées. A cela concourent les exemples et les images : la perfection esthétique est un *véhicule* de la perfection logique : le goût est l'*analogue* de l'intelligence. Il y a des vérités logiques, qui ne sont pas vérités esthétiques. D'autre part, il faut exclure de la philosophie abstraite les exclamations et autres émotions, qui sont propres à la vérité esthétique. La poésie est un jeu harmonieux de pensées et de sensations. Poésie et éloquence se distinguent en ceci que dans la première les pensées s'accommodent aux sensations, et dans l'éloquence, c'est l'inverse. [illegible] observe que la poésie est antérieure à l'éloquence, [illegible] que les sensations viennent avant les pensées ; et il mentionne [illegible] sous l'influence de Herder les peuples orientaux [illegible] pas, dont les productions poétiques, riches d'imagination, manquent pourtant de l'idée d'ensemble, et des [illegible] sur le simple jeu de la sensibilité [illegible] d'amour ; mais la vraie [illegible] sur les sensations que [illegible]. La poésie vraie doit [illegible] intellectuelles, comme l'a [illegible] *homme*, où il a cher[illegible] autre fois il dit san[illegible] base de tout le reste [illegible] l'esthétique [illegible] logique ; on peut négliger [illegible] par condescendance

et pour obtenir la popularité, mais non pas la falsifier et la défigurer [1].

Ceci est du baumgartianisme tout pur. Mais on pourra dire que les leçons représentent un stade dépassé par l'évolution mentale de Kant, et qu'elles contiennent sa doctrine exotérique, non l'esotérique et l'originale, représentée au contraire par la *Critique du jugement* (1790). Et, pour ne pas entrer dans cette discussion, laissons de côté ces passages de leçons (qui pourtant jettent parfois une vive lumière sur le sens de quelques-unes de ses paroles et formules), et laissons même la recherche des pages et des parties qui dans la *Critique du jugement* dérivent de Baumgarten et de Meier : qui a lu les livres de ces wolfiens et passe ensuite à la *Critique du jugement*, a souvent l'impression de n'avoir pas changé de milieu. C'est justement dans cette *Critique*, examinée directement, que se trouve la plus claire confirmation de cette vérité : que Kant a toujours conçu l'art comme un *revêtement sensible et imagé d'un concept intellectuel.*

L'art dans la *Critique du jugement.*

L'art, pour Kant, n'est pas la *beauté pure*, qui ne suppose pas de concept ; mais la *beauté adhérente*, qui suppose un *concept* et est *fixée* autour de celui-ci [2]. Il est l'œuvre du *génie*, du pouvoir représentatif des *idées esthétiques*. L'idée esthétique est « une représentation de l'imagination qui accompagne un *concept* donné : représentation qui est unie avec une telle variété de représentations particulières qu'on ne peut trouver par elle aucune expression qui s'applique à un concept déterminé : qui par suite ajoute à un concept donné beaucoup d'ineffable, dont le sentiment ravive la puissance conoscitive et unit à la langue, qui est la lettre pure, l'esprit ». Le *génie* a donc pour éléments constitutifs l'*imagination* et l'*intelligence*. Il consiste « dans l'heureuse disposition, qu'aucune science ne peut enseigner et aucune diligence apprendre, à trouver des

[1] Fragm. de leçons de Kant depuis 1764 dans O. SCHLAPP, *Kants Lehre vom Genie, passim*, mais surt. pp. 17, 58, 59, 79, 93, 96, 131-4, 136-7, 222, 225, 231-2, etc.

[2] *Kritik d. Urtheilsgraft* (éd. Kirchmann), § 16.

idées pour un concept donné, et d'autre part à choisir l'expression par laquelle l'émotion subjective ainsi produite, comme accompagnement d'un concept, peut être communiquée à autrui. » Au concept se rapporte l'idée esthétique. [illegible] ne peut rapprocher du concept aucune représentation de l'imagination. Exemples de ces *attributs esthétiques*. l'Aigle de Jupiter avec la foudre dans les serres, et le Paon de la superbe reine des cieux. « Ils ne représentent pas, comme les attributs logiques, ce qui est dans nos concepts de la sublimité et de la majesté de la création, mais quelque autre chose, qui donne à l'imagination l'occasion de se répandre sur une multitude de représentations voisines, qui font penser plus qu'on ne peut exprimer dans un concept déterminé au moyen de paroles, et donnent une idée esthétique, laquelle tient lieu à cette idée rationnelle de représentation logique, proprement pour vivifier le sentiment en lui ouvrant la vue sur un champ infini de représentations voisines. » Il y a un *modus logicus* et un *modus aestheticus* d'exprimer ses propres pensées : le premier se caractérise par le fait qu'on suit des principes déterminés, et le second par le seul sentiment de l'unité de la représentation[1]. [illegible] l'imagination, l'intelligence, l'esprit (*Geist*), [illegible] le *goût*, qui accommode l'imagination à l'intelligence. [illegible] peut [illegible] représenter même le laid naturel : la beauté esthétique n'est pas une *chose belle* mais *une belle représentation* d'une chose. [illegible] que cette représentation du [illegible] ses limites selon les arts (réminiscence de Lessing et de [illegible]) : une limite consiste dans le dégoûtant et le [illegible] la représentation elle-même[2]. Même dans les choses naturelles il y a une *beauté adhérente*, qu'on ne peut [illegible] avec le jugement esthétique [illegible] œuvre d'un art, bien que d'un art [illegible] jugement téléologique sert de fondement et de condition au jugement esthétique[3]. Quand on dit :

[1] *Kritik* [illegible]
[2] *Ibid.*, § [illegible]
[3] *Ibid.*, § 48.

« voici une jolie femme », on ne veut pas dire autre chose que: « la nature représente joliment dans cette forme-ci ses fins dans la construction du corps féminin » : il faut, au-dessus de la simple forme, contempler un concept « afin que l'objet soit pensé de la sorte par le moyen d'un jugement esthétique, logiquement conditionné »[1]. C'est ainsi que se forme l'idéal de la beauté dans la figure humaine, expression de la vie morale[2]. Que maintenant il y ait des productions artistiques sans concept, comparables aux *beautés libres* de la nature, aux fleurs, à quelques oiseaux (perroquet, colibri, oiseau de paradis, etc.), Kant l'admet : les dessins au trait, les ornements d'encadrement, même les fantaisies musicales sans texte, ne représentent rien, aucun objet réductible à un concept déterminé, et sont par suite à ranger parmi les *beautés libres*[3]. Mais n'était-ce pas là les exclure de l'art proprement dit, de l'œuvre du génie qui doit combiner, selon lui, imagination et intelligence ?

L'*imagination* dans le système de Kant.

C'est un Baumgarten transposé sur un ton plus haut, rendu plus concentré, plus travaillé, plus suggestif, au point qu'on s'attend à voir surgir d'un moment à l'autre une idée bien différente de l'art ; mais c'est toujours du Baumgarten : en définitive, on ne sort pas de ces barrières intellectualistes. Et comment en sortir ? Au système kantien, à sa philosophie de l'esprit, manque un concept plein de l'*imagination*. Qu'on jette un regard sur la table des facultés de l'esprit qui précède la *Critique du jugement*. Kant distingue une faculté *conoscitive*, un *sentiment* de plaisir et de douleur, et une faculté *appétitive*. A la première répond l'*intelligence*, à la seconde le *jugement* (téleogique et esthétique), à la troisième la *raison*[4]. L'imagination n'appartient pas aux puissances de l'esprit : elle est reléguée parmi les faits de sensation. Il connaît une imagination reproductive et une autre combinatrice : mais non pas l'imagi-

[1] *Ibid.*, § 48.
[2] *Ibid.*, § 17.
[3] *Ibid.*, § 16.
[4] Pour la genèse historique de cette tripartition, cf. notices dans Schlapp, *op. cit.*, pp. 150-3.

nation proprement productive, c'est-à-dire la fantaisie [1]. Le génie, comme nous l'avons vu, est, pour lui, la coopération de plusieurs facultés.

Les formes de de l'intuition et l'Esthétique transcendentale.

Pourtant Kant entrevit que l'activité intellective est précédée d'un fait, qui n'est pas le simple fait des sensations, et qui est une autre *activité*, théorique sans doute, mais non intellectuelle. Cette autre activité se présenta à lui, non dans ses réflexions sur l'art, mais dans son examen du procédé de la connaissance. Il n'en parle pas dans la *Critique du jugement*, mais dans la première section de la *Critique de la raison pure*, dans la première partie de la *Doctrine transcendantale des éléments*. Les sensations n'entrent dans l'esprit que quand celui-ci leur donne une *forme*. Cette forme, qui n'est pas la matière brute de la sensation n'est pas non plus ce qu'y ajoute l'intelligence (le concept). C'est l'*intuition pure*, c'est l'ensemble des principes *a priori* de la sensibilité. Il doit donc y avoir, dit-il, « une science qui soit la première partie de la doctrine transcendantale des éléments, distincte de celle qui contient les principes de la pensée pure, et qui est appelée *Logique transcendantale* ». Et de quel nom baptise-t-il cette science ? Justement : *Esthétique transcendantale* (« die transcendentale Aesthetik »). Même, dans une note, il revendique ce nom pour la science qu'il a indiquée, critiquant l'usage introduit par les Allemands de le donner à la *critique du goût*, qui ne pourra jamais devenir une science. Ainsi, dit-il, nous nous rapprocherons davantage de l'usage des anciens chez lesquels étaient fort célèbre la distinction de αἰσθητὰ καὶ νοητά [2].

Cependant, après avoir si exactement postulé la nécessité d'une science de la *forme* des sensations, c'est-à-dire de l'*intuition pure*, de la *connaissance purement intuitive*, Kant, justement parce qu'il ne possédait pas une idée exacte de l'essence de la faculté esthétique ou de l'art, qui est la vraie *intuition pure*, tombe ici, nous semble-t-il, dans une grave erreur. La

[1] V. aussi *Anthropol.* (éd. Kirchmann), §§ 26-31 ; cf. SCHLAPP, *op. cit.*, p. 296.

[2] *Kritik d. rein. Vernunft*, I, I, § 1 et *n*.

forme de la *sensibilité*, l'*intuition pure* se réduit pour lui aux deux *catégories* ou fonctions de l'*espace* et du *temps*. L'esprit sort du chaos des sensations en les ordonnant dans l'espace et dans le temps[1]. Nous avons déjà dit ailleurs que l'espace et le temps comme tels, loin d'être des catégories ou fonctions, sont des formations postérieures et compliquées[2]. Kant considérait comme *matière* des sensations, la dureté. l'impénétrabilité, la couleur, etc.; mais l'esprit ne remarque la couleur ou la dureté qu'en tant qu'il a déjà donné une forme aux sensations. Les sensations, en tant que matière brute, sont en dehors de l'esprit, sont une *limite* : couleur, dureté, impénétrabilité, etc., sont déjà des intuitions, des élaborations spirituelles, l'activité esthétique dans sa manifestion rudimentaire. L'imagination caractérisatrice ou qualificatrice, qui est l'activité esthétique, devait prendre dans la *Critique de la raison pure* la place occupée par l'étude de l'espace et du temps, et constituer la vraie *Esthétique transcendantale*, prologue de la logique. Ainsi Kant aurait dépassé Leibniz et Baumgarten et se serait rencontré avec Vico.

Théorie de la *Beauté*, distincte dans Kant de celle de l'*Art*.

Son opposition, tant de fois déclarée, à l'école wolfienne, ne concerne pas le concept de l'*art*, mais le concept de la *beauté*, qui était dans la pensée de Kant bien distinct du premier. Avant tout il n'admettait pas la désignation de la sensation comme connaissance *confuse* par rapport à la cognition *intellectuelle* : il considérait cela, à bon droit, comme une *falsification* de la sensibilité : un concept, pour *confus* qu'il soit, est toujours un concept, une ébauche de concept, jamais une *intuition*[3]. Mais il niait, en outre, que la *beauté pure* contînt un *concept*, et pût ainsi être une *perfection* perçue sensiblement. C'est là une recherche qui s'enchevêtre avec celle de la nature de l'art, dans la *Critique du jugement*, et la déborde et l'embrasse, sans que toutes les deux se fondent ensemble Kant avait une con-

[1] *Ibid.*. § 1-8.
[2] *Théorie*, pp. 4-6.
[3] *Kritik d. rein. Vernunft*, § 8 et introd. à la sect. II : cf. *Kritik d. Urth.*, § 15.

naissance minutieuse de tous ceux qui avaient écrit sur le beau et sur le goût au XVIIIe siècle, comme on le voit par ses leçons où il les cite et les met en œuvre tous [1]. C'étaient, pour la plupart des sensualistes, spécialement des Anglais; d'autres, des intellectualistes; quelques uns, comme nous l'avons vu, donnaient dans le mysticisme. Kant enclin d'abord, dans le problème esthétique, au sensualisme, finit par se poser en adversaire des sensualistes non moins que des intellectualistes. Cette évolution apparaît depuis ses *Considérations sur le beau et le sublime* (1764) à travers la suite de ses leçons: et la *Critique du jugement* en est l'expression définitive.

Des quatre moments, comme il les appelle, c'est-à-dire des quatre déterminations, négatives et positives, qu'il établit du Beau, les deux négatives sont dirigées, l'une contre les sensualistes, et l'autre contre les intellectualistes. « Est beau ce qui plaît *sans intérêt* ». « Est beau ce qui plaît *sans concept* » [2]. De cette façon, il en vient à affirmer l'existence d'un domaine spirituel qui se distingue aussi bien du *plaisir organique*, que de l'activité de l'*utile*, du *bon* et du *vrai*. Mais ce domaine, comme nous le savons bien maintenant, n'est pas pour lui celui de l'art, qui s'associe au concept. C'est le domaine d'une *activité sentimentale* spéciale, qu'il appelle *jugement*, et plus proprement *jugement esthétique*.

Traits mystiques dans la théorie kantienne de la Beauté.

Les deux autres *moments* le déterminent dans une certaine mesure. « Est beau ce qui a la forme de la *finalité*, sans la représentation de la *fin* ». « Est beau ce qui est l'objet d'un plaisir *universel* » [3]. Qu'est-ce que ce domaine mystérieux? Qu'est-ce que ce plaisir *désintéressé*, qui s'éprouve devant les *couleurs pures*, les *sons purs*, les *fleurs*? qui s'éprouve devant la beauté adhérente, en tant qu'on peut faire abstraction du concept auquel elle adhère?

Notre réponse est que ce domaine n'existe pas: que les cas cités ou sont des cas de *plaisir organique*, ou sont des *faits*

[1] V. la liste dans SCHLAPP, *op. cit.*, pp. 403-4, et *passim*.
[2] *Kritik d. Urtheil*, §§ 1-9.
[3] *Ibid.*, §§ 10-22.

artistiques d'expression. Mais Kant, s'il se tournait résolument contre les sensualistes et les intellectualistes, ne semble pas avoir été critique aussi sévère de ce courant *néo-platonicien*, que nous avons observé au XVIIIe siècle. Les idées de Winckelmann en particulier durent lui faire une grande impression. Dans un de ses cours se trouve une curieuse distinction entre *forme* et *matière* : dans la musique, la mélodie est *matière*, l'harmonie est *forme* : dans une fleur, l'odeur est *matière*, la *configuration* (Gestalt) est *forme* (Form)[1] ! Et d'une manière analogue dans la *Critique du jugement* : « Dans la peinture, dans la statuaire, dans tous les arts figuratifs, et dans l'architecture et dans le jardinage en tant que ce sont des beaux arts, le *dessin* est l'essentiel, dans lequel non pas ce qui plaît (*vergnügt*) dans la sensation, mais ce qui est approuvé (*gefällt*) pour sa forme, constitue le fondement du goût. Les couleurs, qui éclairent le dessin, appartiennent à l'*excitant sensuel* (Reiz) : elles peuvent aviver l'objet devant la sensibilité, mais non le rendre digne de contemplation et beau ; loin de là, elles se trouvent souvent limitées par l'exigence de la belle forme, et même quand l'excitant sensuel est permis, ennoblies seulement par elle[2] ». En poursuivant ce fantôme d'une *beauté* qui n'est pas la beauté de l'art et n'est pas le plaisir sensuel, exempt d'expression et exempt de volupté, il s'enveloppe dans des antithèses insolubles ; et, peu disposé comme il l'était à se laisser emporter par l'imagination, détestant les *philosophes poètes* à la Herder[3], il dit et ne dit pas, affirme et critique aussitôt son affirmation, entoure la beauté d'un mystère qui était tout simplement sa propre incertitude individuelle et l'absence d'une vue claire de l'existence d'une activité du *sentiment*, laquelle, dans l'esprit de sa saine philosophie, représentait une contradiction logique. « Plaisir nécessaire et universel », « finalité sans idée de fin », sont l'organisation, même verbale, de cette contradiction.

Pour la résoudre, il est amené à ce raisonnement : « Le

[1] Schlapp, *o. c.*, p. 78.
[2] *Kritik d. Urth.*, § 14.
[3] Sur le jugement au sujet de Herder, cf. Schlapp, *o. c.*, pp. 320-7 *n.*

jugement du goût se fonde sur un concept (le concept d'un fondement en général de la finalité subjective de la nature pour le jugement), mais c'est un concept au moyen duquel on ne peut rien connaître et démontrer à la vue de l'objet, parce qu'il est en soi indéterminable et non adapté à la connaissance : il a pourtant une valeur pour tous (pour tous, dis-je, en tant qu'il est un jugement particulier accompagnant immédiatement l'intuition), parce que sa raison déterminante est peut-être située dans le concept de ce qui peut être regardé comme le *substratum suprasensible de l'humanité*... La beauté est donc symbole de la moralité... Seul le principe subjectif, c'est-à-dire l'idée indéterminée du suprasensible en nous, peut être indiqué comme l'unique clef pour déchiffrer cette faculté qui nous reste inconnue dans sa source, hors de là rien ne peut être rendu compréhensible par rien d'autre.

[illegible] comme toutes les autres avec lesquelles Kant [illegible] reconnaître en lui [illegible] [illegible]

IX

On sait, en effet, que Schelling proclamait la *Critique du jugement* la plus importante des trois critiques kantiennes, et que Hegel, et en général les partisans de l'idéalisme métaphysique, montrèrent pour elle une sympathie particulière. Cette troisième *Critique* était, selon eux, une tentative pour jeter un pont sur l'abîme, un acheminement à la solution des antithèses de liberté et de nécessité, finalité et mécanisme, esprit et nature, dans l'idéalisme absolu : c'était la correction que Kant se préparait à lui-même, la conception concrète par lequelle étaient balayés les derniers restes de son subjectivisme abstrait. **La *Critique du jugement* et l'idéalisme métaphysique.**

La même sympathie, et un jugement peut-être encore plus favorable, s'étendait à Frédéric Schiller, qui fut le premier à élaborer cette partie de la philosophie kantienne, à étudier la troisième sphère unificatrice de la sensibilité et de la rationalité. « Ce fut — dit Hegel — le sens artistique de cet esprit en même temps profondément philosophique, qui, contre l'infinité abstraite de la pensée kantienne, contre la vie par le devoir, contre la conception de nature et de réalité, sens et sentiment comme complètement hostiles à l'intelligence, établit cette exigence et annonça le principe de la totalité et de la conciliation, avant encore que cela fût reconnu par les philosophes de profession : à Schiller revient le grand mérite de s'être opposé à la subjectivité kantienne, et d'avoir osé la tentative de la dépasser »[1]. **Fr. Schiller.**

Sur le vrai rapport de Schiller avec Kant, on a beaucoup disputé, et récemment on a soutenu que son esthétique ne dérive **Rapports entre Schiller et Kant.**

[1] *Vorles über die Aesthetik* (2e éd., Berlin, 1842), I, 78.

pas de celle de Kant, comme elle en a l'apparence, mais du courant pandynamistique, qui de Leibniz à travers Creuzens, Ploucket, Reimarus, était allé crescendo en Germanie jusqu'à Herder ; et c'est à son intuition de la nature, toute *animée*, que Schiller se rattacherait [1]. Et, en vérité, on ne peut nier que Schiller participa à cette intuition, comme on le voit par le théosophisme du fragment de sa correspondance de Julius et de Raphaël, et par d'autres ouvrages. Mais on ne peut nier non plus que, quelle que fût l'attitude personnelle de Kant envers Herder et l'hostilité de ce dernier pour son vieux maître (contre sa *Critique du jugement* il publia la *Kaligone*, comme contre la *Critique de la raison pure* il avait publié la *Métacritique*), lorsque Kant avait tenté d'établir, ne fût-ce que d'une manière problématique, une sphère de conciliation, l'intervalle entre les deux avait, en fait, au moins pour cette partie, diminué. La dispute nous semble par suite avoir un intérêt secondaire. Il est préférable de noter que Schiller introduisit une correction fort importante dans les théories de Kant, effaçant toute trace de la double théorie qui apparaissait dans celui-ci, de l'*art* et du *beau* : ne faisant aucun cas de la distinction entre la beauté *adhérente* et la beauté *pure* ; abandonnant en somme la conception mécanique kantienne de l'art comme d'une beauté *agrégée* à un *concept intellectuel*. Dans ce passage il fut aidé sans doute par son expérience et sa vive conscience d'artiste.

La sphère esthétique ou du *jeu*.

Schiller appelle la sphère esthétique la sphère du *jeu* (Spiel) : dénomination malheureuse, qui lui fut inspirée en partie par quelques phrases kantiennes et en partie, peut-être, par un article d'un certain Weisshuhn, sur le *jeu de cartes*, inséré par lui dans sa revue *les Heures* (die Horen) [2] ; et qui a fait croire parfois qu'il fût précurseur de certaines opinions modernes sur l'activité artistique, considérée comme une décharge de l'activité exubérante dans l'organisme et comparable aux jeux des enfants et des animaux. Contre cette équivoque que lui-même

[1] SOMMER, *Gesch. d. Psych. u. Aesth.*, pp. 365-432.
[2] DANZEL, *Ges. Aufs.*, p. 242.



faisait naître, il ne manqua pas de mettre en garde ses lecteurs, avertissant qu'il ne pensait pas aux « jeux qui ont cours dans la vie réelle, et qui ordinairement roulent sur des choses matérielles », et pas davantage au jeu de l'imagination abandonnée à elle-même [1]. L'activité du jeu dont il traite, tient le milieu entre l'activité *matérielle* des sens, de la nature, de l'instinct animal, de la passionnalité, et l'activité *formelle* de l'intelligence et de la moralité. L'homme qui joue, c'est-à-dire qui contemple esthétiquement la nature et produit l'art, voit les objets naturels *animés* : la pure nécessité naturelle cède la place, dans cette fantasmagorie, à la libre détermination des forces ; l'esprit y apparaît spontanément concilié avec la nature, la forme avec la matière. Le beau est la *vie*, la *forme vivante* (« lebende Gestalt ») ; mais non pas la vie entendue au sens physiologique : la beauté n'est pas étendue à toute la vie physiologique, ni restreinte à elle seule : car un marbre, travaillé par un artiste, peut avoir une *forme vivante*, et un homme, bien qu'il ait et *vie* et *forme*, peut n'être pas une formation vivante [2]. C'est pourquoi l'art doit vaincre la nature avec la forme : « dans une forme d'art vraiment belle le contenu ne doit être rien, la forme tout : ce n'est que par le moyen de la forme qu'on opère sur l'homme comme totalité ; par le moyen du contenu on n'opère que sur les forces séparées de lui. Le vrai secret du grand artiste consiste en ceci : *il efface la matière par la forme* (« den Stoff durch die Form vertilgt ») ; et plus la matière est imposante, envahissante, séduisante par elle-même, plus elle s'obstine à vouloir se faire valoir avec son effet particulier ou plus le spectacteur est disposé à se perdre immédiatement dans la matière : — plus est triomphant l'art qui la contient et plus il affirme sur elle sa domination. L'âme de l'auditeur et du spectateur doit rester pleinement libre et intacte ; du cercle magique de l'artiste elle doit sortir pure et parfaite comme des mains du Créateur. L'objet le plus frivole

[1] *Briefe üb. d. ästh. Erzieh.* (dans *Werke*, éd. Gœdeke), l. XV, XXVII.

[2] *Ibid.*, l. XV.

doit être traité de façon que nous puissions passer de lui au sérieux le plus rigoureux : la matière la plus sérieuse de façon que nous conservions la faculté de l'échanger immédiatement pour le jeu le plus léger ». Il y a un *bel art de la passion* : mais un *bel art passionné* serait une contradiction dans les termes[1]. « Tant que l'homme, dans son premier état physique, ne reçoit en lui que passivement le monde des sens, se borne à le sentir, il est encore tout un avec lui ; et justement parce que lui-même est le monde, pour lui il n'y a pas encore un monde. Ce n'est que quand, dans son état esthétique, il le place hors de lui et le contemple, qu'il sépare sa personnalité du reste, et le monde lui apparaît parce qu'il a cessé de ne faire qu'un avec le monde »[2].

Éducation esthétique. Par ce caractère sensible et rationnel à la fois, matériel et formel, qu'il retrouvait dans l'art, Schiller était amené à lui assigner un poste élevé d'éducateur dans la vie civile. Non pas qu'il enseigne des maximes de morale, ou qu'il incite à de bonnes actions ; s'il fait cela, comme nous l'avons vu, il cesse aussitôt d'être art. La détermination dans un sens quelconque, le mal comme le bien, le plaisir comme le devoir, détruit le caractère de la sphère esthétique, qui est au contraire l'*indéterminisme*. Par le moyen de l'art, l'homme se délivre du joug des sens, mais avant de se soumettre spontanément à celui de la raison et du devoir, il semble se donner le plaisir de respirer un moment, il reste dans une région d'indifférence et de sereine contemplation. « L'état esthétique, n'entreprenant de protéger exclusivement aucune fonction spéciale de l'humanité, est favorable à chacune d'elles, sans prédilection ; et la raison pour laquelle il n'en favorise aucune en particulier est qu'il est le fondement de la possibilité de toutes. Tous les autres exercices donnent à l'âme une inclination spéciale, et par là lui imposent des limites ; seul l'exercice esthétique conduit à l'illimité ». Cette indifférence, qui, si elle n'est pas encore pure forme, n'est plus pure matière, confère à l'art

[1] *Briefe*, l. XXII.
[2] *Ibid.*, l. XXV.

une influence éducatrice : il ouvre la voie à la vie morale, sans prêcher ni persuader, sans *déterminer*, mais en produisant la *déterminabilité*. Tel est le concept fondamental des célèbres *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), où Schiller partait des conditions de son époque et du besoin de choisir une route intermédiaire entre la plate acquiescence à la tyrannie et la rébellion sauvage dont la révolution éclatée en France venait de donner l'exemple.

Imprécision et vague de l'esthétique de Schiller.

Les défaut de la théorie esthétique de Schiller est l'imprécision et la généralité. Qui mieux que lui a décrit certains aspects de l'art? *la catharsis* que produit l'activité artistique, le calme, la sérénité qui naît quand on domine les impressions naturelles ? Et il est encore justement observé que, si la fonction esthétique est complètement indépendante de la moralité, elle s'y rattache pourtant dans une certaine mesure. Mais dans quelle mesure, et quelle est proprement la fonction esthétique? Schiller ne réussit pas à l'éclaircir. N'ayant conçu comme activité *formelle* (Formtrieb) que l'activité morale et intellectuelle, et niant d'autre part, en antisensualiste convaincu, contre Burke et semblable engeance, que l'art puisse appartenir à la passionnalité et à la sensualité (Stofftrieb), il s'était enlevé le moyen de reconnaître la catégorie générale dans laquelle rentre l'activité artistique. Son concept de l'*activité formelle* est trop étroit, et tronqué. Ni moins étroit ni moins tronqué est son concept de l'*activité conoscitive*, dont il ne voit que la forme logique et intellectuelle, en ignorant l'imaginative. L'art, qui n'est activité ni *formelle*, ni *matérielle*, ni *conoscitive*, ni *morale*, qu'est-il donc ? Activité du sentiment, jeu de quelques facultés ensemble, comme pour Kant ? On le croirait ; Schiller distingue quatre points de vue ou relations de l'homme avec les choses : le *physique*, où celles-ci affectent notre état sensible ; le *logique*, où elles nous procurent une connaissance ; le *moral*, où elles apparaissent objet de volition rationnelle ; et l'*esthétique* « où elles se rapportent à l'ensemble de nos différentes forces sans être un objet déterminé pour l'une d'elles en particulier ». Par exemple, un homme plaît esthéti-

quement quand cela arrive indépendamment du plaisir des sens et sans qu'on pense à aucune loi ou fin [1]. On lui demanderait en vain une autre réponse plus concluante.

Il est bon toutefois de rappeler que Schiller fit en 1792 un cours d'esthétique à l'Université d'Iéna, et que ses dissertations esthétiques, destinées à des revues, ont un caractère populaire ; et populaire il estimait lui-même son principal ouvrage cité plus haut, qui se compose d'une série de lettres envoyées effectivement à son protecteur le duc de Holstein Augustenburg. Mais son œuvre scientifique d'esthétique, qui devait être intitulée *Kallias*, ne fut jamais terminée : il ne nous en reste que des fragments dans sa correspondance avec Körner (1793-4). Des débats des deux amis il ressort que Körner n'était pas satisfait de la formule de Schiller : il voulait quelque chose d'*objectif*, de plus précis, une marque *positive* du beau : et Schiller lui annonçait qu'il l'avait enfin trouvé : mais ce qu'il avait trouvé, aucun autre document ne nous l'apprend, et on ne peut décider s'il s'agit d'une partie de sa pensée perdue pour nous ou d'une illusion momentanée de découverte.

Prudence de Schiller et imprudence des romantiques.

Cette incertitude et ce vague, s'ils sont un défaut, apparaissent d'autre part comme un avantage, si on considère ce qui se passe après lui. Kant et en cela Schiller se révèle son fidèle disciple l'avait rendu circonspect : il n'abandonna jamais le terrain du criticisme. La *troisième sphère* était un idéal et non une réalité, un concept régulatif et non pas constitutif, un impératif. « La raison établit pour des motifs transcendantaux l'exigence qu'il y ait une communion entre l'activité formelle et l'activité matérielle, c'est-à-dire qu'il y ait une activité du jeu, parce que seule l'union de la réalité avec la forme, de l'accidentel avec le nécessaire, de la passivité avec la liberté, accomplit le concept de l'humanité. Elle doit établir cette exigence, parce que conformément à son essence elle vise à la perfection et à la suppression de tous les obstacles ; et toute action exclusive de l'une et de l'autre activité laisse l'humanité incomplète

[1] *Briefe*, l. XX.

et limitée »[1]. Sa pensée, telle qu'elle apparaît encore par la correspondance avec Körner, a été bien résumée ainsi : « La réunion du sensible avec la liberté dans le beau, qui *n'a pas lieu effectivement*, mais est *seulement supposée*, donne à l'homme l'intuition de la réunion des mêmes éléments en lui, réunion qui *n'est pas*, mais *doit être* »[2]. Les temps qui suivirent n'eurent pas de ces scrupules. L'impulsion de Kant avait donné une vigueur nouvelle à la production esthétique ; et, comme déjà après Baumgarten, chaque année saluait en Allemagne quelques nouveaux traités. C'était la mode. « Rien ne pullule à présent avec tant de facilité que les esthéticiens — écrivait en 1804 Jean-Paul Richter, en se disposant à écrire lui aussi un traité sur la matière — ; il est rare qu'un jeune homme qui a payé pour suivre un cours d'esthétique, ne vienne pas quelques mois après demander au public, avec un volume sur quelque point de cette science, le remboursement de ses dépenses : il y en a qui vont jusqu'à payer les droits au professeur avec leurs droits d'auteur ! »[3] En explorant le champ obscur des faits esthétiques on espérait une solution aux doutes de la métaphysique. Le procédé de l'artiste semblait un exemple opportun au philosophe pour se créer son monde. La philosophie se modela sur l'art : et pour rendre le passage plus aisé, le concept même de l'art fut rapproché de celui de la philosophie. D'autre part, le romantisme, qui allait alors s'affermissant, était un renouvellement ou une continuation de cette *période de génie*, auquel Gœthe et Schiller avaient eux aussi participé dans leur jeunesse. Comme, dans la période du *Sturm und Drang*, vive était la foi dans le génie, violateur de règles et de limites ; ainsi, dans le romantisme, domina la croyance en une faculté surhumaine, dite l'*imagination*, ou plus souvent, la *fantaisie*, à laquelle on attribuait les caractères les plus disparates, les effets les plus miraculeux.

[1] *Briefe*, l. XV.
[2] Danzel, *Ges. Aufs.*, p. 241.
[3] *Vorschule der Aesthetik*, 1804 (trad. franç. : *Poétique ou introduction à l'Esthétique*, Paris, 1862), préface.

Idées sur l'art. J. P. Richter.

Certainement, chez les théoriciens du romantisme, artistes eux-mêmes pour la plupart, abondent des observations de beaucoup de finesse et de vérité sur les procédés de l'art. J.-P. Richter en a d'excellentes sur l'*imagination productrice*, qu'il distingue nettement de la *reproductrice* ; il la reconnait dans tous les hommes aussitôt qu'ils sont en état de dire : *ceci est beau*, car « comment donc un génie pourrait-il être exalté, ou seulement toléré, je ne dis pas pendant des milliers de siècles, mais pendant un mois seulement, par une foule hétérogène, s'il n'avait pas avec elle une parenté bien établie ? » ; il décrit enfin la distribution diverse de l'imagination chez les individus, comme simple *talent*, comme *génie passif* ou *féminin*, et, degré suprême, comme *génie actif* ou *mâle*, constitué par la réflexion et par l'instinct, dans lequel « toutes les facultés fleurissent ensemble et l'imagination n'est pas une fleur isolée, mais c'est la déesse Flore elle-même, qui pour produire de nouvelles alliances rapproche les calices dont l'union peut être féconde : c'est, pour ainsi dire, une faculté pleine de facultés »[1]. Mais déjà par ces derniers mots on voit aussi dans Richter la tendance à exagérer la fonction de l'imagination, à créer une mythologie sur l'imagination. — Ces mythologies du romantisme pénètrent en partie la philosophie contemporaine, et en partie en dérivent. La conception romantique de l'art est, en substance, celle de la philosophie idéaliste allemande, où elle se retrouve dans une forme plus cohérente et systématique. C'est la conception de Schelling, de Solger, de Hegel.

Esthétique romantique et esthétique idéaliste.

Fichte.

Car on ne peut dire qu'elle se trouve représentée par le premier grand élève de Kant, par Fichte. Fichte, tout en considérant l'imagination comme l'activité qui crée l'univers, accomplit la synthèse entre le *moi* et le *non-moi*, pose l'*objet* et précède la conscience[2], ne la rattachait pas à la fonction artistique. Dans les idées esthétiques, Fichte est sous l'influence de Schiller, avec addition d'un moralisme que lui imposait le caractère de son système ; par suite la sphère esthétique, inter-

[1] *Ibid.*, ch. II et III.
[2] *Grundl. der Wissenschaftslehre*, dans *Werke* (Berlin, 1845), I, 214-7.

médiaire entre la conoscitive et la morale, se résout de nouveau pour lui en quelque chose de moral, comme une représentation, et complaisance pour la représentation, de l'idéal éthique [1]. De son idéalisme subjectif dériva une théorie esthétique : théorie déduite par Fr. Schlegel et par L. Tieck. Le moi, qui établit l'univers, peut l'annuler ; l'univers est une vaine apparence, dont la seule réalité vraie, le moi, peut sourire, se tenant comme un artiste, avec une génialité divine, au-dessus de ses créations, qu'il ne prend pas au sérieux [2]. C'est pourquoi Schlegel appelait l'art une perpétuelle parodie de soi-même, une farce transcendantale ; et Tieck définissait l'ironie « une force qui permet au poète de dominer la matière qu'il traite » ; et Novalis, autre romantique et fichtien, rêvait tout simplement un *idéalisme magique*, un art de créer par un acte instantané du moi, réalisant nos rêves. — C'est le *Système de l'idéalisme transcendantal*, c'est son *Bruno* (1802), c'est le célèbre cours sur la *philosophie de l'art*, fait par lui en 1802-3 à Iéna, puis répété à Würzburg et répandu dans des résumés manuscrits à travers toute l'Allemagne, son non moins célèbre discours sur les *Rapports entre les arts figuratifs et la nature* (1807), et les autres écrits de l'éloquent et enthousiaste philosophe, qui forment la première grande affirmation philosophique du romantisme et du néo-platonisme renaissant et conscient dans l'Esthétique.

L'ironie : Fr. Schlegel, Tieck, Novalis.

F. Schelling.

Schelling, comme les autres philosophes idéalistes s'attache à la fusion déjà exécutée par Schiller de la théorie de l'art avec celle du beau. Digne de remarque est, à cet égard, la manière dont il explique la condamnation platonicienne : Platon aurait entendu (selon Schelling) condamner l'art de son temps, naturaliste et réaliste, l'art *antique*, en général, qui a le caractère du *fini*. S'il avait connu l'art *chrétien*, dont le caractère est l'*infini*, il n'aurait pas répété ce jugement improbatif, pas plus

Beauté et caractère.

[1] Danzel, *Ges. Aufs.*, pp. 25-30 ; Zimmermann, *op. cit.*, pp. 522-572.
[2] Hegel, *Vorles. üb. d. Aesth.*, introd., I, 82-88.

que nous ne pouvons le répéter nous autres modernes [1]. Schelling s'attaque aussi bien à la pure beauté abstraite, à la Winckelmann, qu'au concept faux, négatif, insuffisant du *caractéristique* qui prétend faire de l'art une chose morte, dure, désagréable, lui assignant la limite de l'individuel. L'art est la *beauté caractéristique* : c'est le *caractère* d'où se déploie la *beauté*, selon le mot de Gœthe : ce n'est pas l'individu, mais le concept vivant de l'individu ; quand le regard de l'artiste reconnaît l'idée créatrice dans l'individu, et l'en tire, il transforme l'individu en un monde à soi, en une *espèce* (Gattung), en une *idée* éternelle (Urbild), et ne craint plus la limite et la dureté, qui est la condition de la vie. La beauté caractéristique est la plénitude de la *forme* qui tue la *forme* : elle ne fait pas taire la passionalité, mais la refrène, comme les rives d'un fleuve que les eaux remplissent, mais ne débordent pas [2]. Ici on sent l'influence de Schiller, mais aussi quelque chose de plus que Schiller n'aurait pas dit.

Art et Philosophie.

Car Schelling, tout en reconnaissant les excellentes contributions apportées par des écrivains distingués, depuis Kant, à la théorie de l'art, note encore chez tous le manque de véritable esprit scientifique (*Wissenschaftlichkeit*) [3]. Son vrai point de départ est la *philosophie de la nature*, c'est-à-dire cette *critique du jugement téléologique*, que Kant avait donnée comme suite à l'étude du jugement esthétique dans sa troisième *Critique*. La téléologie est l'union de la philosophie théorique et de la philosophie pratique ; mais le système ne serait pas complet s'il ne pouvait montrer dans le sujet même, dans le moi, l'identité des deux mondes, théorique et pratique ; et on ne pouvait montrer une activité qui soit avoir et ne pas avoir conscience, inconsciente comme la nature et consciente comme l'esprit. Et celle-ci est l'activité esthétique, qui par conséquent constitue l'organe général de la philosophie, la clef de voûte de tout

[1] [illegible] XIV, [illegible]

[2] [illegible] aus. Werke, VII, [illegible]

[3] [illegible] Werke, [illegible]

l'édifice »[1]. Il n'y a que deux routes pour sortir de la réalité commune : la poésie, qui nous jette dans le monde idéal, et la philosophie, qui fait évanouir entièrement devant nous le monde réel [2]. A proprement parler, « il n'y a qu'une seule œuvre d'art absolue, qui peut exister en différents exemplaires, mais qui est unique quand même elle ne devrait pas encore exister dans sa forme originale ». L'art vrai n'est pas l'impression d'un moment, mais la représentation de la vie infinie [3]. C'est l'intuition transcendantale, devenue *objective* : non seulement organe mais document de la philosophie. Il viendra un temps où la philosophie retournera dans la poésie, dont elle s'est détachée ; et sur la nouvelle philosophie s'élèvera une nouvelle mythologie [4]. Objet de l'*art*, comme de la *philosophie*, est l'*Absolu* — répète-t-il avec plus d'ampleur de développements dans la *Philosophie de l'art* — ; mais le premier le représente dans l'*idée* (Urbild), l'autre dans son *reflet* (Gegenbild). « La philosophie ne retrace pas les choses réelles, mais leurs *idées* ; et il en est de même de l'art : ces mêmes idées dont les choses réelles, comme le prouve la philosophie, sont des copies imparfaites, apparaissent, dans l'art, objectives comme idées et par suite dans leur perfection ; et représentent dans le monde réfléchi l'intellectuel » [5]. Qu'est-ce que la musique sinon « le rhythme idéal lui-même de la nature et de l'univers, qui au moyen de cet art se fait entendre dans le monde dérivé » ? Que sont les formes parfaites créées par la plastique sinon « les idées mêmes de la nature organique objectivement représentées » ? Et l'épopée homérique est l'identité même, qui forme le fond de l'histoire dans l'Absolu » [6]. La philosophie est « la représentation immédiate du Divin, de l'Identité absolue : l'art est seulement la représentation immédiate de l'Indifférence ; et, vu que le

[1] *System d. trancend. Idealismus* dans *Werke*, sect. I, vol. III, introd., § 3, p. 349.
[2] *Ibid.*, § 4, p. 351.
[3] *Ibid.*, P. VI, § 3, p. 627.
[4] *Ibid.* § 3, pp. 627, 629.
[5] *Phil. d. Kunst*, pp. 368-9.
[6] *Ibid.*, p. 369.

[illegible] d'une chose croît d'autant [illegible] de l'Idée absolue, de la plénitude de [illegible] parce qu'elle comprend en elle [illegible] est clair que l'art a, entre tous, le [illegible] avec la philosophie, et ne s'en distingue [illegible] de la spécialisation : dans tout le reste [illegible] plus grande puissance du monde idéal ».[1] Aux trois puissances du monde réel et idéal répondent, en ordre ascendant, les trois idées de la Vérité, de la Bonté et de la Beauté. La beauté n'est ni le seul universel (vérité), ni le seul réel (action) : c'est la parfaite compénétration de tous deux. « On a la beauté lorsque le particulier (réel) est tellement égalé à son concept, que ce concept lui-même comme infini entre dans le fini et est contemplé dans le concret. Le réel par l'apparition du concept devient vraiment semblable et égal à l'idée, où justement l'universel et le particulier se trouvent en identité absolue [illegible] sans cesser d'être [illegible], devient en même temps [illegible] Mais comme au-dessus des trois [illegible] de même [illegible]

[illegible] Philosophie [illegible]

[illegible]

[illegible] au-dessus [illegible]

[illegible] morale [illegible]

Les Idées et les Dieux. Art et mythologie.

La Beauté comprend en soi vérité et bonté, nécessité et liberté. Où il semble qu'elle soit en opposition avec la vérité, c'est qu'il s'agit de la vérité finie, avec laquelle la beauté ne doit pas être d'accord, l'art du naturalisme et du pur caractéristique étant faux, comme on l'a observé [1]. Les formes d'art particulières, étant en même temps destinées à représenter l'infini, l'univers, s'appellent *Idées* [2]. Considérées du point de vue de la réalité, les Idées sont les Dieux. Et en effet leur essence, leur en-soi, est égale à Dieu, toute idée est idée en tant qu'elle est Dieu en forme particulière ; donc toute idée est égale à Dieu, mais à un Dieu particulier. Le caractère de tous les Dieux est la limitation pure et l'absolu indivis : Minerve est l'idée de la sagesse et de la force réunies, mais il lui manque la tendresse féminine; Junon est la puissance sans sagesse et sans le doux charme amoureux, qu'elle emprunte à Vénus avec sa ceinture; à Vénus manque la sagesse pondérée de Minerve : mais que deviendraient ces déesses si on leur enlevait les limitations ? Elles ne seraient plus objet de la Fantaisie [3]. La Fantaisie est une faculté qui n'a que faire ni avec la pure intelligence ni avec la *raison* (Vernunft); et se distingue de l'*imagination* (Einbildungskraft) parce que celle-ci accueille et développe les produits de l'art, celle-la en a l'intuition, les tire d'elle-même, les représente. La fantaisie est à l'imagination comme l'intuition intellectuelle est à la raison : elle est donc l'*intuition intellectuelle dans l'art* [4]. La raison ne suffit plus à une telle philosophie : cette *intuition intellectuelle*, qui était pour Kant un concept-limite, devient une réalité : la pauvre *intelligence* se trouve méprisée et bafouée. Et l'imagination ou la fantaisie, empiriquement connues, sont à leur tour surpassées par cette nouvelle *Fantaisie*, sœur de l'*Intuition intellectuelle*. L'une vaut l'autre ; et, quelquefois, l'une est prise pour l'autre.

La mythologie est pour Schelling la condition nécessaire de

[1] *Ibid.*, p. 385.
[2] *Ibid.*, pp. 389-90.
[3] *Ibid.*, p. 390-3.
[4] *Ibid.*, p. 395.

tout art. Tandis que dans l'*allégorie* le particulier *signifie* seulement l'universel, la Mythologie *est* en même temps elle-même l'universel. Mais, précisément pour cela, il est très facile de l'allégoriser : en cela est le charme des poèmes homériques et de toute la mythologie : ils contiennent la possibilité de l'interprétation allégorique. Comme l'art hellénique, l'art chrétien a sa mythologie : le Christ, les trois personnes de la Trinité, la Vierge mère de Dieu [1].

C. G. Solger.

Solger, publia en 1815 son œuvre capitale, un long dialogue philosophique en deux volumes sur le Beau, intitulé *Erwin*, et fit ensuite en 1819 un cours de leçons sur l'esthétique, qui virent le jour après sa mort. Lui aussi trouvait dans l'esthétique de Kant à peine une lueur de vérité ; il tenait en médiocre estime ses successeurs, surtout Fichte ; ce n'était que dans Schelling, qui part de l'unité originaire du subjectif et de l'objectif, qu'il voyait apparaître pour la première fois le principe spéculatif ; mais sans le développement convenable, parce que celui-ci n'avait pas bien résolu par la dialectique les difficultés de l'intuition intellectuelle [2]. Solger aussi a son concept de la *Fantaisie*, comme faculté distincte de l'*imagination*. Cette dernière appartient à la connaissance commune, et n'est pas autre chose que « la conscience humaine en tant que dans la connexion temporelle elle va rétablissant à l'infini l'intuition originaire » : elle présuppose les distinctions de la connaissance commune, l'abstraction et le jugement, le concept et la représentation, entre lesquels « elle agit en médiatrice, donnant au concept général la forme de la représentation particulière, et à celle-ci la forme du concept général : elle se meut ainsi entre les antithèses de l'intellect vulgaire ». Tout autre est la Fantaisie : celle-ci part « de l'unité originaire des antithèses dans l'Idée, et fait en sorte que les éléments opposés qui se séparent de l'idée, se réunissent parfaitement dans la réalité. Grace à elle nous sommes capables de percevoir des objets plus élevés que

Imagination et Fantaisie.

[1] *Phil. d. Kunst*, pp. 405-51.
[2] *Vorles. üb. Aesthetik*, publ. par Heyse, Leipzig, 1829, pp. 35-43.

ceux de la connaissance ordinaire et dans lesquels nous reconnaissons l'idée même comme réelle. En art, la fantaisie est la faculté de transformer l'idée en réalité ». Cette fantaisie a trois modes ou degrés : elle est, d'abord, *Fantaisie de la fantaisie*, qui conçoit le tout comme idée, et l'activité seule comme développement de l'idée dans la réalité; puis *Sensibilité de la fantaisie*, en tant qu'elle développe dans la réalité la vie de l'idée et ramène celle-là à celle-ci ; finalement — et c'est le degré le plus haut de l'activité artistique, correspondant à la *Dialectique* dans la philosophie — elle est *Intelligence de la fantaisie*, ou *Dialectique artistique*, qui conçoit idée et réalité de manière que l'une se fond dans l'autre, c'est-à-dire dans la réalité. Il y a encore d'autres distinctions et sous-distinctions qu'il nous semble superflu d'exposer. De la fantaisie se développe l'*Ironie*, sans laquelle il n'y a pas d'art : l'*Ironie* des Tieck et des Novalis, à laquelle adhère Solger[1].

Art, praxis et religion.

De même que pour Schelling, la beauté appartient pour lui à la religion de l'Idée, inaccessible à la conscience ordinaire : elle se distingue de l'idée du vrai parce que, tandis que celle-ci résout les apparences de la conscience ordinaire, l'art accomplit le miracle de faire que l'apparence, en restant apparence, se résolve elle-même. La pensée de l'art est par là une pensée non théorique, mais pratique. Il se distingue de l'idée du Bien, avec laquelle il semble avoir une étroite parenté, parce que dans le Bien l'union de l'idée avec la réalité, du simple avec le multiple, de l'infini avec le fini, est un *devoir être*, non pas une fusion bel et bien accomplie. Mais plus étroite est sa parenté avec la Religion ; dans laquelle on pense l'idée comme l'abîme de la vie dans laquelle notre conscience à chacun doit se perdre pour devenir *essentielle* (wesentlich) : dans le beau et dans l'art, au contraire, l'Idée est reconnue en ce qu'elle résout en elle-même le monde des distinctions, de l'universel et du particulier, et se met à sa place. L'activité artistique est plus que théorique, c'est un pratique, mais réalisé et parfait :

[1] *Vorles üb. Aesth.*, pp. 186-200.

l'art appartient par là non à la philosophie théorique (comme, selon Solger, Kant l'avait cru), mais à la pratique. L'art devant par un côté se joindre à l'infini, ne peut avoir pour objet la nature ordinaire : l'art cesse dans le *portrait* ; et c'est avec raison que les anciens ont choisi de préférence pour objet de leurs sculptures le monde des Dieux et des Héros : car toute déité, même dans sa forme limitée et particulière, exprime une modification déterminée de l'Idée [1].

J. F. Hegel.

C'est la même conception de l'art qui se présente à nous dans la philosophie de Hegel. Nous savons fort bien qu'on a coutume d'établir de profondes différences entre Schelling, qui indiquait à l'art les idées abstraites platoniciennes, et Hegel, qui pensait à l'idée concrète ; Solger se sentait différent de Schelling, et Hegel de tous les deux. Mais, peu curieux des différences et des nuances que l'esthétique mystique assume dans chacun de ces écrivains idéalistes, nous tenons à mettre en lumière leur identité substantielle, c'est-à-dire justement ce commun mysticisme et arbitrarisme, qui constitue sur ce terrain leur position historique fondamentale. — Si vous ouvrez la *Phénoménologie* et la *Philosophie de l'esprit* hegelienne, ne vous attendez pas à ce qu'on vous parle de l'art là où sont analysés les degrés de l'*Esprit théorique*, et définis la sensibilité et l'intuition, le langage et la symbolique, les divers degrés de la fantaisie et de la pensée. L'*Art* est rattaché au contraire à la sphère de l'*Esprit absolu*, en même temps que la *Religion* et la *Philosophie* [2]. Hegel lui-même nomme comme ses prédécesseurs Kant, Schiller, Schelling, Solger. Et s'il dénie nettement à l'art la tâche de représenter le concept abstrait, dans la façon même dont il s'exprime transparaît l'intention de lui assigner en échange la représentation du *concept concret*. Hegel est tout entier dans cette affirmation d'un *concept concret*, que la pensée ordinaire et scientifique ne connaît pas. « En vérité, dit-il, *aucun concept* à notre époque n'a été si maltraité que le *concept* en soi et pour soi ; vu que par concept on a coutume communément d'enten-

L'art dans la sphère de l'Esprit absolu.

[1] *Vorles. üb. Aesth.*, pp. 48-85.
[2] *Philos. d. Geistes*, § 557-63.

dre une détermination abstraite, et une unilatéralité de la représentation ou de la pensée intellective, par laquelle naturellement on ne peut penser ni la totalité du vrai, ni la beauté concrète en soi » [1]. A ce règne du concept concret appartient l'art. C'est une des trois formes dans lesquelles on atteint la liberté de l'esprit : c'est même la première, celle du savoir immédiat, sensible, objectif ; la seconde est la religion, la conscience représentative avec l'*adoration*, fait étranger à l'art pur et simple ; la troisième est la Philosophie, libre pensée de l'esprit absolu [2]. Beauté et vérité sont la même chose, et en même temps distinctes. « Le Vrai est l'Idée comme idée selon son *en-soi* et son principe universel, et en tant qu'elle est pensée comme telle. Dans le vrai il n'y a pas son existence sensible et matérielle : la pensée y contemple seulement l'*idée universelle*. Mais l'idée doit avoir aussi une réalisation externe, et conquérir une existence effective déterminée. Le vrai aussi existe comme tel ; mais quand, dans son existence externe déterminée, il est immédiatement pour la conscience, et que le concept reste immédiatement un avec l'apparence externe, l'Idée n'est pas seulement vraie, mais *belle*. Le *beau* se définit donc comme l'*apparition sensible de l'Idée* » [3]. Le *contenu* de l'art est l'idée ; sa *forme*, la configuration sensible et imaginative. Les deux côtés doivent se pénétrer et former une totalité. Mais la première condition pour cela est que le contenu, qui doit devenir œuvre d'art, se montre en lui-même capable d'une telle transformation. Autrement on n'aurait qu'une mauvaise union : une forme poétique et un contenu prosaïque et impropre [4]. A travers la forme sensible doit transparaître un contenu idéal : la forme même s'en trouvera spiritualisée [5]. La *Fantaisie* artistique n'est pas l'*imagination* passive et réceptive. Elle ne s'arrête pas aux formes de la réalité sensible : elle recherche la

La beauté comme *apparition sensible de l'Idée.*

[1] *Vorles üb. Aesth.*, (éd. cit.), I, 118.
[2] *Ibid.*, I, 129-133.
[3] *Ibid.*, I, 141.
[4] *Ibid.*, I, 89.
[5] *Ibid.*, I, 50-51.

vérité et la rationnalité internes du réel. « Cette *rationalité* de l'objet choisi par lui ne doit pas être seulement dans la conscience de l'artiste à l'émouvoir ; l'artiste doit avoir médité à fond (*durchgesonnen*) l'essentiel et le vrai dans toute son extension et sa profondeur. Car sans réflexion (*Nachdenken*) l'homme ne peut devenir conscient de ce qui est en lui, et dans toute grande œuvre d'art on observe que la matière a été pensée et repensée sur toutes ses faces. De la légèreté de la fantaisie ne sort aucune œuvre d'art prospère »[1]. On croit à tort que le poète et l'artiste en général doivent avoir seulement des *intuitions* : il n'en est pas ainsi : « Un vrai poète doit, avant et pendant l'exécution de l'œuvre, réfléchir et penser »[2]. Il reste pourtant toujours entendu que la pensée du poète ne prend pas la forme de l'abstraction.

L'esthétique de l'idéalisme métaphysique, et le baumgartianisme.

Il a été dit par quelques critiques que le mouvement esthétique de Schelling à Hegel est une renaissance du baumgartianisme, avec sa conception de l'art comme médiatrice de concepts philosophiques[3] ; et on a rappelé qu'un disciple de Schelling, Ast (1805), entraîné par la tendance du système, posa comme forme suprême de l'Art, non le drame, comme on le faisait d'ordinaire, mais la *poésie didactique*[4]. Cela (abstraction faite de quelque aberration individuelle et accidentelle) n'est pas exact : ces philosophes sont les adversaires de la théorie intellectualiste et moraliste, et souvent polémistes explicites et résolus contre elle. « La production esthétique — dit Schelling (1800) — est dans son principe une production absolument libre... Cette indépendance de toute fin étrangère fait la sainteté et la pureté de l'art, par lesquelles il repousse toute alliance avec ce qui est simple plaisir, alliance que la barbarie seule peut demander à l'art ; ou avec l'utile, qui ne peut être requis dans l'art qu'à une époque qui place les efforts les plus élevés de

[1] *Ibid.*, I, 354-55.
[2] *Phil. d. Geistes*, § 450.
[3] DANZEL, *Aesth. d. Hegel. Sch.*, p. [illegible] ; ZIMMERMANN, *Gesch. d. Aesth.*, pp. 593-7 ; J. SCHMID, *L. d. B.*, pp. 103-5 ; SPITZER, *Krit. St.*, p. 48.
[4] FR. AST, *System der Kunstlehre*, Leipsig, 1805 ; cf. SPITZER, *l. c.*, p. 48.

l'esprit humain dans les découvertes économiques; pour les mêmes raisons il répugne aussi à s'allier avec la morale, et se tient éloigné même de la science, qui par son désintéressement s'en rapproche davantage, mais qui a son but hors d'elle-même, et doit par conséquent en définitive, servir comme moyen à ce qui est plus élevé qu'elle, à l'art »[1]. Et Hegel dit que « l'art ne contient pas l'*universel* comme tel ». « Si le but de l'instruction est traité comme but de manière que la nature générale du contenu représenté apparaisse par elle-même directement comme une proposition abstraite, une réflexion prosaïque, une doctrine générale, et qu'il ne soit pas seulement indirectement contenu et impliqué dans la forme artistique concrète, par cette séparation la forme sensible et imaginative, qui est justement ce qui constitue l'œuvre d'art, devient un ornement oiseux, une enveloppe (*Hülle*), qui est donnée comme simple enveloppe, une apparence qui est donnée comme simple apparence. Par là se trouve altérée la nature même de l'œuvre d'art; laquelle ne doit pas présenter à l'intuition un contenu dans son universalité, mais cette universalité *individualisée*, devenue un sensible particulier »[2]. C'est mauvais signe quand un artiste se met à l'œuvre, sans partir de la *plénitude de la vie* (Ueberfülle des Lebens), mais d'une série d'idées abstraites[3]. L'art a son but en lui-même, qui est de présenter la vérité dans une forme sensible : et tout autre but lui est complètement étranger[4]. — Maintenant, on pourra démontrer qu'en écartant l'art de la représentation et de la fantaisie pures, et en le faisant en quelque sorte porteur du concept, de l'universel, de l'infini, ces philosophes n'avaient ouverte devant eux aucune autre porte de sortie que le baumgartianisme. Mais cette démonstration partirait de la supposition préalable et du dilemme que, si l'art n'est pas fantaisie pure, il doit être sensualité et subordonné à la

[1] *System d. transcend. Idealismus*, partie VI, § 2, dans *Werke*, sect. I, vol. III, pp. 622-3.
[2] *Vorles üb. d. Aesth.*, I, 66-7.
[3] *Ibid.*, I, 353.
[4] *Ibid.*, I, 72.

rationalité : et les métaphysiciens idéalistes niaient justement cette supposition et le dilemme qui en résulte. Ils cherchaient l'issue en établissant une faculté, qui n'était ni imagination, ni intelligence, mais participait aux deux : dans l'intuition intellectuelle ou intellect intuitif, dans l'imagination mentale de Plotin. Ils tombaient peut-être dans le vide, mais évitaient d'être broyés par le dilemme.

Mortalité et décadence de l'art dans le système de Hegel.

Hegel accentue, plus que ses prédécesseurs, le caractère *connaissitif* de l'art. Mais, justement pour cela, il va à l'encontre d'une difficulté, que les autres esquivent tant bien que mal. L'Art étant placé dans la sphère de l'Esprit absolu, en compagnie de la Religion et de la Philosophie, comment donc peut-il se soutenir à côté de compagnes si puissantes et si envahissantes, et, plus précisément, à côté de la Philosophie, qui dans le système de Hegel se tient au sommet de tout le développement de l'esprit humain ? Si Art et Religion remplissaient des fonctions autres que la connaissance de l'Absolu, ils resteraient des degrés inférieurs, mais nécessaires et non éliminables de l'esprit. Concourant tous deux au contraire au même but que la Philosophie, se permettant de [illegible] avec elle, quelle valeur peut-on bien leur donner ? Aucune autre, tout au plus, que celle de phases *historiques et transitoires* de la vie de l'humanité. La tendance du système de Hegel, comme elle est au fond *antireligieuse* et rationaliste, de même est aussi *antiartistique*. C'était là une conséquence étrange et désagréable pour un homme doué d'un [illegible] sens esthétique et amateur fervent de l'art tel qu'était Hegel. C'était proprement la répétition du mauvais pas [illegible], après d'autres vicissitudes, se trouva Platon. Mais [illegible] n'hésita pas à obéir à la raison qui [illegible] condamner la mimesis et la poésie [illegible] aussi Hegel n'essaya pas de [illegible] de son système, et déclara la mortalité, ou plutôt la mort de l'art. « Nous avons accordé à l'art, [illegible] fort élevée ; mais il faut aussi se rappeler que l'art ni par son contenu, ni par sa forme n'est

le moyen le plus élevé de porter à la conscience de l'esprit ses vrais intérêts. Justement en raison de sa forme, l'art est limité à un contenu étroit. Seul un certain cercle et un certain degré de la vérité est capable d'être exposé dans l'élément de l'œuvre d'art : c'est-à-dire une vérité qui puisse être transportée dans le sensible et y apparaître adéquate, comme les dieux helléniques. Il y a, au contraire, une conception de la vérité plus profonde, où celle-ci n'apparaît pas parente et amie du sensible au point de pouvoir être accueillie et exprimée d'une manière convenable dans de tels matériaux. De cette sorte est la conception chrétienne de la vérité ; et, ce qui est plus important, l'esprit de notre monde moderne, et plus précisément celui de notre religion et de notre évolution rationnelle semble avoir dépassé ce point où l'art est la manière principale de percevoir l'Absolu. La spécialité de la production artistique et de ses œuvres ne satisfait plus notre besoin le plus élevé... La pensée et la réflexion ont devancé les beaux arts ». On allègue de cela diverses raisons. surtout la prépondérance des intérêts matériels et politiques ; mais la véritable raison — dit Hegel — est dans le degré inférieur de l'art par rapport à la pensée pure. « L'art dans sa plus haute destination est, et reste pour nous, *un passé* ». La philosophie peut en faire son profit d'autant plus que c'est un stade épuisé [1]. L'Esthétique de Hegel est un éloge funèbre de l'art : elle passe en revue ses formes successives, y montre les progrès de consomption interne, et les dispose toutes dans le sépulcre, avec l'épigraphe qu'écrit au-dessus la philosophie.

Le romantisme et l'idéalisme avaient porté l'art si haut, si près des nues, qu'on devait finir par s'apercevoir qu'ainsi juché il ne servait plus à rien !

[1] *Vorles. üb. Aesth.*, I, 13-6.

X

Le mysticisme esthétique chez les adversaires de l'idéalisme.

Rien peut-être ne montre mieux comment cette conception fantaisiste et miraculeuse de l'art répondait à l'esprit du temps et non pas seulement à la vogue littéraire et scientifique, mais aux conditions sociales qui s'exprimaient dans le mouvement romantique[1], que ce fait que même les adversaires de la philosophie de Schelling, de Solger et de Hegel, ou sont d'accord en général dans la même conception, ou y arrivent involontairement, et tout en croyant faire le contraire.

A. Schopenhauer

Tout le monde sait avec quelle absence, pour ainsi dire, de *phlegma philosophicum* Arthur Schopenhauer (1819) combattit Shelling, Hegel et tous les *professeurs* charlatans, qui s'étaient partagé l'héritage de Kant. Eh bien, quelle est sa théorie de l'art ? Elle part, juste comme chez Hegel, de la différence entre le concept qui est une abstraction, et le concept qui est un concret, qui est l'*Idée*. Ses idées sont les idées platoniciennes, et, dans la forme particulière qu'elles prennent, ressemblent plutôt à celles de Schelling qu'à l'Idée de Hegel.

Les idées comme objet de l'art.

Schopenhauer se donne beaucoup de peine pour les caractériser et les distinguer des concepts intellectuels. Certes — observe-t-il — les unes et les autres ont quelque chose de commun, étant des unités qui représentent des pluralités de choses réelles. Mais le concept est abstrait et discoursif, complètement indéterminé dans sa sphère et rigoureusement précis seulement dans ses limites; l'intelligence suffit à le comprendre et à le concevoir; les mots, sans autre intermédiaire, l'expriment; sa définition l'épuise complètement. L'idée, au contraire, qu'on peut rigoureusement définir le représentant adéquat du concept, est absolument intuitive; et bien qu'elle

représente une infinité de choses particulières, elle n'en est pas moins déterminée de tous les côtés : l'individu, comme individu ne peut la connaître : pour la concevoir il doit se dépouiller de toute volonté, de toute individualité, et s'élever à l'état de sujet connaissant pur : elle n'est donc accessible qu'au génie ou à celui qui par une élévation de sa force conoscitive due d'ordinaire au génie, se trouve dans une disposition géniale » « L'idée est l'unité devenue pluralité par le moyen de l'espace et du temps, forme de notre aperception intuitive : le concept, au contraire, est l'unité extraite de la pluralité, au moyen de l'abstraction, qui est un procédé de notre intelligence : le concept peut être dit : *unitas post rem*, l'idée *unitas ante rem* » [1]. D'ordinaire, il appelle les idées les *genres* des choses; mais une fois il observe que les idées sont des *espèces* et non des *genres* : les genres sont de simples concepts : il y a des *espèces* naturelles, mais seulement des *genres* logiques [2] ; ce qui nous montre l'origine habituelle de cette illusion psychologique des idées ou types des choses, qui consiste à changer en réalités vivantes les classifications approximatives empiriques des sciences naturelles. Voulez-vous voir les *idées*? Regardez (dit Schopenhauer) des nuages qui parcourent le ciel ; regardez un ruisseau qui se brise sur les rochers, regardez le givre qui se cristallise sur les vitres dessinant des formes d'arbres ou de fleurs. Les figures des nuages, les ondes et les caprices de l'eau du ruisseau, les configurations des cristaux, existent pour nous observateurs individuels, mais en soi sont indifférents. Ces nuages sont, en soi, une vapeur élastique ; ce ruisseau obéit au poids et est un fluide incompressible, parfaitement mobile et transparent, amorphe ; cette glace obéit aux lois de la cristallisation : toutes ces choses constituent leurs *idées* [3]. Les idées sont l'objectivation immédiate de la volonté daus ses divers grades. C'est elles

[1] *Welt als Wille und Vorstellung* (dans *Sämmtl. Werke*, éd. Grisebach, vol. I), l. III, § 49.
[2] *Ergänzungen*, (éd. Grisebach, vol. II), c. XXIX.
[3] *Welt a. W. u. V.*, III, § 35.

que l'art retrace, et non leurs pâles copies, les choses réelles : et Platon avait raison par un côté et tort par un autre : Schopenhauer justifie et condamne Platon de la même façon que l'avait fait dans l'antiquité Plotin, et dans son siècle, quelques années avant lui, le détesté Schelling [1]. Chaque art a pour tâche une catégorie spéciale d'idées. L'architecture nous facilite la claire intuition de quelques-unes des idées constituant les grades inférieurs de l'objectivation, comme la pesanteur, la cohésion, la résistance, la dureté, les propriétés générales des pierres, quelques combinaisons de la lumière : d'autres parmi ces bas degrés sont élaborés par l'hydraulique. Le jardinage et (curieux accouplement !) la peinture de paysage, représentent les idées de la nature végétale. Viennent ensuite la peinture et la sculpture d'animaux, qui reproduisent les idées de la zoologie. La peinture d'histoire et les formes les plus hautes de la sculpture nous donnent la beauté du corps humain. La poésie a pour objet propre l'idée de l'homme [2]. La [illegible] Schopenhauer donne une des plus remarquables preuves de sa sagesse. La Musique — déclare-t-il — [illegible] autres arts ! Nous avons vu [illegible] représentation du rythme [illegible] Schopenhauer nous fait savoir que la [illegible] *immédiatement* celles-ci. [illegible] entre la musique et [illegible] fondamentales et la matière brute. [illegible] espèces, la mélodie et la volonté [illegible] n'est pas seulement une [illegible] Leibniz, mais une *métaphy-* [illegible] *se philoso-* [illegible]

[illegible] beauté pas moins que chez les [illegible] à fleur de la vie. Le con-

[illegible]

templateur artistique, comme on l'a dit, n'est plus un individu, mais un sujet connaissant pur, affranchi de la volonté, de la douleur, du temps [1].

Indices d'une meilleure théorie dans Schopenhauer.

Non que dans son système on ne trouve çà et là des pierres d'attente pour une meilleure et plus profonde étude de l'art. Schopenhauer, qui savait être à ses heures analyste lucide et pénétrant, note avec insistance qu'à l'*idée*, à la contemplation artistique ne s'appliquent pas les formes de l'espace et du temps, mais *la seule forme générale de la représentation* [2]. De cela il aurait pu tirer que l'art, loin d'être un degré supérieur et extraordinaire de la conscience, est au contraire le degré le plus immédiat, celui qui précède, dans son ingénuité originaire, même la perception ordinaire, à laquelle se mêle la réflexion sur le temps et sur l'espace. S'affranchir de la perception ordinaire, vivre dans la fantaisie c'est non pas s'élever à la contemplation platonique des idées, mais redescendre à l'intuition immédiate, redevenir enfants, comme l'avait observé Vico. Et, d'autre part, Schopenhauer avait commencé à soumettre à une critique impartiale les catégories kantiennes ; et les formes mêmes de l'intuition ne le contentaient pas ; si bien qu'il éprouva le besoin d'en ajouter une troisième, la causalité [3]. Remarquons enfin qu'il institue de nouveau une comparaison entre l'art et la science, avec cet avantage sur les autres métaphysiciens idéalistes qu'à lui l'histoire lui apparaissait complètement privée de concepts, irréductible à des abstractions, contemplation de l'individuel et par là non-science. En appuyant sur la comparaison de l'histoire et de l'art, il aurait trouvé quelque chose de mieux que la solution à laquelle il s'arrête : que la matière de l'histoire est le particulier dans sa particularité et sa contingence, et celle de l'art ce qui est, et est toujours identique [4]. Mais plutôt que de s'engager dans ces solides recherches sur les faits internes, Schopenhauer préféra

[1] *Ibid.*, § 34.
[2] *Ibid.*, § 32.
[3] *Kritik d. kantischen Philosophie*, append. à l'ouvr. cité, pp. 558-576.
[4] *Ergänzungen*, c. XXXVIII.

exécuter une variation sur le motif favori de son temps, et faire, lui aussi, de l'art sur la philosophie de l'art.

F. Herbart. Mais ce qui paraîtra plus bizarre sera de devoir reconnaître que jusqu'à un froid analyste, l'implacable ennemi de l'idéalisme, de la dialectique et des constructions spéculatives, le chef de l'école dite *réaliste* ou de la philosophie *exacte* en Allemagne au XIX° siècle, — Jean-Frédéric Herbart — lorsqu'il se met à établir son esthétique, devient non moins, quoique un peu diversement *mystique* que ses adversaires. Comme il parle sagement pour exposer son dessein méthodique ! L'esthétique dit il ne doit pas porter la peine des fautes de la métaphysique, il convient de l'étudier pour elle-même, abstraction faite des hypothèses métaphysiques sur l'univers. Et il ne faut pas non plus la confondre avec la psychologie, en décrivant les émotions provoquées par les contenus de l'art, les émotions du pathétique et du comique, de la tristesse ou de la joie, quand [illegible] que l'art soit art, en [illegible] esthétique, ce qu'est le beau. [illegible] voilà la voie du salut : [illegible] — Les desseins et ces promesses [illegible] l'esthétique [illegible] métaphysique.

[illegible]

moraux non moins qu'aux objets de l'intuition externe. Mais Herbart dit explicitement : « *Aucune vraie beauté n'est sensible,* même quand l'intuition qu'on en a, dans un grand nombre de cas, est précédée et suivie d'impressions sensibles » [1]. Le beau se distingue profondément de l'agréable, qui n'a pas besoin d'une représentation ; tandis que la beauté consiste en *représentations de rapports*, qui sont suivis immédiatement dans la conscience par un jugement, par un *appendice* (Zusatz), qui exprime une approbation inconditionnée (« es gefällt ! »). Et, tandis que l'agréable et le désagréable « dans le progrès de la culture deviennent de plus en plus quelque chose de peu d'importance et de fugitif, le Beau ressort chaque jour davantage comme quelque chose de permanent et d'une valeur indéniable » [2]. Le jugement du goût est universel, éternel, immuable. « La représentation complète *(vollendete Vorstellung)* des mêmes rapports entraîne après elle le même jugement, de la même manière que le principe entraîne la conséquence ; et de même que dans tous les temps, de même aussi parmi toutes les circonstances concomitantes et dans toutes les connexions et complications, qui font apparaître les cas particuliers comme des règles générales. Etant donné que les éléments d'un rapport sont des concepts universels, il est clair que, même si dans les jugements on ne pense que le contenu de ces concepts, le jugement doit avoir une sphère d'autant plus large qu'elle est commune aux deux concepts » [3]. Pour Herbart les *jugements esthétiques* sont la classe générale qui comprend en elle comme sous-classe les *jugements éthiques*. « Des autres *beautés* se détache la *Moralité* comme ce qui non seulement est une chose de *valeur*, mais détermine même la valeur inconditionnée des personnes » ; et de la moralité, le droit [4]. Les cinq idées esthétiques, qui guident la vie morale (de la *liberté interne*, de la *perfection*, de la *bienveillance*, de l'*équité*

[1] *Einleitung in die Philosophie*, 1813 (dans *Werke*, éd. Hartenstein, vol. I), p. 49.
[2] *Ibid.*, pp. 125-8.
[3] *Allgemeine praktische Philosophie* (*Werke*, VIII(p. 27.
[4] *Einleitung*. p. 128.

et du *droit*) sont cinq idées esthétiques, ou mieux, sont des concepts esthétiques appliqués aux rapports de la *volonté*. Si Herbart construit esthétique et éthique sans dire mot de la métaphysique, il n'en est pas moins vrai que ses idées esthétiques se rattachent à cette trinité du Premier, du Beau et du Suprême Amour, dont il parle dans sa métaphysique.

L'art comme *somme* de contenu et de forme.

Quant à l'art, il le considère comme un fait complexe, résultant d'un élément extraesthétique, qui a une valeur logique, ou psychologique, ou autre quelle qu'elle soit — le *contenu* — et d'un élément proprement esthétique, qui est l'application des concepts esthétiques fondamentaux — la *forme*. L'homme cherche le divertissement, l'instruction, l'émouvant, le majestueux, le ridicule ; et « toutes ces choses sont mêlées avec le beau pour donner à l'œuvre âme et intérêt. Le beau se colore ainsi diversement, devenant gracieux, magnifique, tragique, comique ; et il peut devenir toutes ces choses, car le jugement esthétique, par lui-même calme et serein, supporte également l'accompagnement de diverses excitations de l'âme qui lui sont étrangères »[1]. Mais toutes ces choses n'ont rien à voir avec la beauté. Pour trouver le beau et le laid objectifs, il faut faire abstraction de tous les prédicats concernant le contenu. « Pour reconnaître le beau et le laid objectifs dans la poésie, on devrait montrer les différences de telles et telles pensées, et faire rouler le discours sur ces *pensées* ; pour reconnaître le beau et le laid objectifs dans la plastique, il faudrait montrer les différences entre tels et tels contours, et faire rouler le discours sur les *contours* ; pour les reconnaître dans la musique, il faudrait montrer les différences de tels et tels sons, et faire rouler le discours sur les *sons*. Or, les prédicats *magnifique*, *aimable*, *gracieux*, et autres semblables, ne contiennent rien en fait de sons, de contours, de pensées, et par conséquent ne font rien connaître du beau objectif ni dans la poésie, ni dans la plastique, ni dans la musique. Mais ils servent par contre à favoriser la croyance qu'il y a un beau effectif, pour lequel

[1] *Ibid.*, p. 162.

pensées, contours, sons,sont tous également accidentels, et dont on peut s'approcher en accueillant en soi impressions poétiques, plastiques, musicales et autres de même espèce, en laissant disparaître les objets, et en s'abandonnant seulement à l'émotion de l'âme » [1]. Tout autre est le jugement esthétique, le « froid jugement du connaisseur en art », .qui ne considère que la *forme*, c'est-à-dire les rapports formels objectivement agréables. Dans cette exclusion du contenu pour contempler la seule *forme* se trouve la vraie *catharsis* accomplie par l'art. Le *contenu* est transitoire, relatif, il est sujet aux lois de la morale, et doit être jugé avec les lois de celle-ci ; la *forme* est éternelle, absolue, libre [2]. L'art concret peut être la somme de *deux* ou *plusieurs valeurs*, mais le fait esthétique n'est que *forme*.

Herbart et pensée kantienne.

A qui passera par-dessus les apparences et écartera les différences de terminologie, n'échappera pas la grande ressemblance de la doctrine de Herbart avec celle de Kant. Dans Herbart se retrouve la distinction kantienne entre la beauté *libre* et la beauté *adhérente*, entre ce qui est *forme* et ce qui est *excitant sensuel* (Reiz), ajouté à la forme ; l'affirmation de l'existence d'une *beauté pure*, objet de jugements nécessaires et universels, bien que non discoursifs ; et jusqu'à certains liens entre la *beauté* et la *moralité*, l'esthétique et l'éthique. Herbart est peut-être dans l'esthétique le plus rigoureux disciple et continuateur de la pensée de Kant. L'esthétique de celui-ci contient toute la sienne. Il s'est défini un jour « un kantien, mais de l'an 1828 » ; et il a dit juste, même en fixant la différence des temps. Kant, parmi les erreurs et les incertitudes de sa pensée esthétique, est riche de suggestions et répand des semences fécondes : il appartient à une période où la philosophie est encore jeune et modelable. Herbart, venu plus tard, est sec et unilatéral. De la pensée de Kant il prend tout le faux et le réduit en système. Les romantiques et les idéalistes métaphysiciens avaient au moins unifié la théorie du beau et celle de l'art, détruit la théorie mécanique et rhétorique, mis en

[1] *Ibid.*, pp. 129-30.
[2] *Ibid.*, p. 163.

relief, en les exagérant il est vrai, quelques caractères importants de l'activité artistique, Herbart restaure la théorie mécanique, revient à la dualité et nous donne un *mysticisme* absurde compassé, infécond, privé de tout souffle artistiquc.

XI

L'esthétique du *contenu* et l'esthétique de la *forme*. Sens de cette opposition.

Nous pouvons à présent nous rendre un compte exact du sens et de la valeur de la célèbre lutte entre l'*Esthétique du contenu* (Gehaltsaesthetik) et l'*Esthétique de la forme* (Formaesthetik), qui s'agite depuis un siècle en Allemagne; qui a donné lieu à de vastes travaux d'histoire de l'esthétique, conduits sous l'un ou sous l'autre point de vue ; et qui a son point de départ précisément dans l'opposition de Herbart à l'idéalisme de Schelling, de Hegel, et de leurs compagnons et disciples. Les mots *forme* et *contenu* sont de ceux qu'on emploie avec les sens les plus divers dans la terminologie philosophique, et encore plus dans la terminologie particulière de l'esthétique. Quelquefois, ce que l'un appelle *forme*, c'est justement ce qu'un autre appelle *contenu* ! On voit souvent cité chez les herbartiens et en leur faveur le mot de Schiller : que le secret de l'art consiste « à effacer le *contenu* avec la *forme* ». Mais qu'y a-t-il de commun entre la forme de Schiller où la puissance esthétique est comparée à l'énergie morale et intellectuelle, et la forme de Herbart qui ne pénètre ni ne domine, mais revêt et orne un contenu ? Hegel, d'autre part, appelle souvent *forme* ce que Schiller aurait appelé *matière* (Stoff) : c'est-à-dire les matériaux sensibles que l'énergie spirituelle doit pénetrer. Le *contenu* de Hegel est l'*Idée*, la vérité métaphysique, élément constitutif de la beauté ; le *contenu* de Herbart est l'élément *passionnel* ou *intellectuel*, extrinsèque au beau. L'esthétique de la *forme*, en Italie, est l'esthétique de l'*activité expressive* : la forme n'est ni le vêtement, ni une idée métaphysique, ni le matériel sensible, mais c'est la puissance représentative ou imaginative, formatrice des impressions ; et

pourtant, on entend parfois réfuter ce formalisme esthétique italien avec les arguments par lesquels on combat le formalisme esthétique allemand, qui est juste l'opposé. Et ainsi de suite ! — Mais nous qui avons exposé directement la pensée des esthéticiens post-kantiens, nous pouvons évaluer leurs antithèses sans demander la lumière à la terminologie source de confusion, sans nous laisser égarer par les drapeaux qu'ils déploient. Et l'antithèse d'*esthétique du contenu* et d'*esthétique de la forme*, d'esthétique de l'*idéalisme* et d'esthétique du *réalisme*, de l'esthétique de Schelling, de Solger, de Hegel et de Schopenhauer d'une part et de Herbart de l'autre, nous apparaît ce qu'elle est réellement : l'antithèse non pas de deux *théories scientifiques de l'esthétique*, mais de deux *conceptions métaphysiques de l'univers*. Pour les premiers, le beau est une manifestation et une objectivation de *Dieu*, de l'*Idée*, de la *Volonté*, etc., selon la couleur qu'ils donnent au principe de leur monisme métaphysique : pour l'autre c'est une série de rapports déterminés des *réels* ou des *monades*, des principes de son pluralisme métaphysique. Quant à nous, en tant qu'historiens de l'Esthétique, nous pouvons prendre *esthétique du contenu* et *esthétique de la forme*, leur mettre la main dans la main, et les envoyer promener ensemble.

Sans doute, la première moitié du XIX[e] siècle fut en Allemagne l'époque des grands mots d'ordre à effet : — un tel est *subjectiviste*, un autre *objectiviste*, je suis *subjectiviste-objectiviste* ; un tel est *abstrait*, un autre *concret*, je suis *abstrait-concret* ; un tel est *idéaliste*, un autre *réaliste*, je suis *idéaliste-réaliste*. Entre le *panthéisme* et le *théisme*, Krause insérait alors son *pan-en-théisme* ! — Dans tout ce verbiage — où les médiocres faisaient plus de bruit que les habiles et tenaient davantage à leur seule propriété : les mots — il n'est pas étonnant que quelque penseur modeste et simple, quelque philosophe qui méditait sur les choses, fût sacrifié, restant sans auditeurs, sans influence, confus parmi la foule bruyante, et marqué d'une fausse étiquette. Tel fut le cas, à ce qu'il nous semble,

Frédéric Schleirmacher. de Frédéric Schleiermacher, dont la doctrine esthétique, si

elle est des moins remarquées, est certainement la plus remarquable de cette période philosophique.

Jugements erronés à son suj[et]

Schleiermacher ouvrit pour la première fois un cours d'esthétique en 1819 à l'Université de Berlin : dès lors il commença à s'occuper sérieusement de la matière, avec l'intention d'écrire sur elle un livre. Il refit le cours en 1825 et de nouveau en 1832-33 ; mais sa mort, survenue l'année suivante, empêcha l'exécution de son dessein littéraire. L'unique document qui nous reste de ses méditations esthétiques, ce sont donc ses leçons, recueillies par les élèves, et publiées en 1842[1]. Un historien herbartien de l'esthétique, Zimmermann, est absolument féroce contre ce volume posthume de Schleiermacher ; après l'avoir malmené et satirisé pendant une vingtaine de pages, il finit par demander : pourquoi donc les écoliers ont-ils voulu déshonorer la mémoire de l'homme insigne par la publication de ces paperasses « tout jeux de paroles, subtilités sophistiques et coups de main dialectiques ? »[2]. Et l'historien idéaliste, von Hartmann, n'est guère plus bienveillant : il dit que l'ouvrage « est un informe gâchis où parmi beaucoup de trivialités, et encore plus de demi-vérités et d'entorses à la vérité on trouve quelques bonnes observations », et que pour rendre supportable la lecture de « cette onctucuse prédication de l'après-midi, faite par un prédicateur affaibli par les années », il convenait de la réduire au quart ; il déclare que, « en fait de principes fondamentaux », il est tout à fait stérile, ne présentant rien de nouveau par rapport à l'idéalisme concret représenté par Hegel et par d'autres ; et que « en tout cas, il ne lui semble pas que l'œuvre puisse se rattacher à une autre tendance qu'à celle de Hegel, à laquelle Schleiermacher apporte des contributions d'une importance secondaire » ; il observe encore que Schleiermacher était un *théologien* et, en fait de philosophie, plus ou moins un *dilettante*[3]. Maintenant, en

[1] *Vorlesungen üb. Aesthetik*, publ. p. Lommatsch, Berlin, 1842 (*Werke*, sect. III, t. VII).
[2] ZIMMERMANN, *op. cit.*, pp. 608-634.
[3] E. VON HARTMANN, *D. deutsche Aesth. s. Kant*, pp. 156-169.

laissant de côté cette dernière accusation qui est peu sérieuse, on ne peut nier que la doctrine de Schleiermacher ne nous reste dans une forme tout à fait brute et avec beaucoup d'incertitudes et de contradictions ; et, ce qui importe davantage, que dans certaines de ses parties on n'y sente l'influence, tout autre que bienfaisante, de l'idéalisme métaphysique hégélien. Mais, à côté de cela, quelle force de méthode vraiment scientifique et philosophique ! combien de points fermement établis : quelle abondance de nouvelles vérités et de difficultés et de problèmes jusque-là non posés ou non relevés.

Schleiermacher et ses prédécesseurs.

Schleiemacher jugeait l'esthétique comme une tendance tout à fait moderne de la pensée : entre la poétique d'Aristote, qui reste empêtrée dans l'empirisme des règles, et ce que tenta au XVIII[e] siècle Baumgarten, il y a une différence profonde. Il louait Kant pour avoir fait rentrer véritablement et pour la première fois l'esthétique parmi les disciplines philosophiques ; et il reconnaissait que dans Hegel la fonction artistique avait atteint sa plus grande exaltation, ayant été liée, et comme égalée, à la religion et à la philosophie. Mais il n'était satisfait ni de l'école baumgartienne, qui dégénéra en l'absurde effort pour construire une science ou théorie du *plaisir sensible* ; ni du point de vue kantien, qui faisait le *goût* objet principal de considération ; ni de la philosophie de Fichte, dans laquelle l'art devenait une *pédagogie* ; ni de la tendance plus largement suivie, qui donne comme centre à l'esthétique le vague et équivoque concept du *beau*. Schiller lui plaisait pour avoir ramené l'attention plutôt sur le moment de la *spontanéité* ou productivité artistique : et il faisait un mérite à Schelling d'avoir donné de l'importance aux arts figuratifs qui moins que la poésie se prêtent aux illusoires et fausses interprétations de la fin morale[1]. Et, après avoir exclu, pour son compte, de la façon la plus nette, de la considération esthétique l'étude des règles *pratiques* — qui sont empiriques et irréductibles à la science — il assignait comme tâche à son étude de rechercher

[1] *Vorles. üb. Aesthetik*, pp. 1-30.

quelle place revient à l'activité artistique dans l'*Ethique* [1].

Place de l'Esthétique dans son *Ethique*.

Pour ne pas tomber dans des équivoques en raison de cette terminologie, on doit se rappeler que la philosophie de Schleiermacher se divise en *Dialectique*, *Ethique* et *Physique*. La Dialectique correspond à l'ontologie ; la Physique embrasse toutes les sciences de faits naturels ; l'Ethique l'étude de toutes les libres activités humaines, langue, pensée, art, religion, morale ; et n'est pas seulement la science de la moralité. *Ethique* est en somme pour lui ce que d'autres appellent *Psychologie*, et d'autres, mieux encore, *Science* ou *Philosophie de l'esprit*. Après cet éclaircissement, son point de départ apparaîtra le seul juste et admissible. Et on ne s'étonnera pas qu'il parle de *volonté*, d'*actes volontaires*, etc., où un autre aurait simplement parlé d'activité ou *énergie spirituelle* : à ces mots aussi il donne un sens plus général que celui, restreint, qu'ils ont dans la philosophie pratique.

L'activité esthétique comme *immanente* et *individuelle*.

Parmi les actions humaines on peut faire une double distinction. Il y a, avant tout, celles que nous supposons constituées de la même manière chez tous les hommes, par exemple l'activité logique, et qui s'appellent activités d'*identité* ou *identiques* : il y en a d'autres pour lesquelles nous présupposons la diversité et qui se nomment *de la différence* ou *individuelles*. Il y a en outre des activités qui se consument dans la vie interne et des activités qui se réalisent dans le monde externe : activités *immanentes* et activités *pratiques*. A laquelle des deux classes, dans chacun des deux ordres, appartient l'activité *artistique* ? Sans doute l'activité artistique se déploie *diversement*, sinon selon chaque individu en particulier, du moins certes selon les nations et les peuples différents ; et elle appartient par là aux activités de la différence, aux individuelles [2]. Et quant aux autres répartitions, il est vrai que l'art se réalise aussi dans le monde externe, mais ce fait est quelque chose de *surajouté* (« ein spater Hinzukommendes »), « qui par rapport au fait interne est comme la communication de la pensée à

[1] *Ibid.*, p. 35-51.
[2] *Vorles. üb. Aesthet.*, pp. 51-54.

l'aide de la parole ou de l'écriture est à la pensée elle-même » : la vraie œuvre d'art est l'*image interne* (« das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk »). On pourrait citer des exceptions comme celles de la mimique : mais ce seraient des exceptions seulement apparentes. Entre un homme irrité dans la réalité et un autre qui représente cet état d'âme sur la scène, il y a la différence que la colère, dans le second, apparait *mesurée*, et par là *belle* : c'est-à-dire que dans l'âme de l'acteur s'est interposée l'*image interne*[1]. L'activité artistique « appartient à ces activités humaines qui ont ce caractère que nous présupposons en elles l'individuel dans sa différence, et elle appartient en même temps aux activités qui se développent essentiellement en elles-mêmes et ne vont pas s'accomplir ailleurs : l'art est donc une activité *immanente*, dans laquelle on présuppose la *différence* ». Elle est interne, *non pratique*, individuelle, *non universelle* ou *logique*.

Vérité artistique et vérité intellectuelle.

Quelle est la différence entre l'*art* et la *pensée* (Denken)? Si l'art est une pensée, il doit y avoir une pensée où on présuppose l'identité et une autre où on présuppose la différence. Dans la poésie on ne cherche pas la *vérité* ; c'est-à-dire qu'on cherche *une vérité* qui n'a rien à voir avec la vérité objective, à laquelle correspond un être soit universel, soit individuel (vérité scientifique et historique). « Lorsqu'on dit que dans un caractère poétique *il n'y a pas de vérité*, on exprime un blâme pour cette poésie en particulier ; mais quand on dit qu'il est *inventé*, qu'il *ne répond pas à une réalité*, on dit tout autre chose ». La vérité du caractère poétique consiste en ce que les différentes manières de penser et d'agir d'une personne sont représentées avec cohérence, sans contradictions. Même dans le cas des portraits, ce qui fait qu'ils sont œuvre d'art n'est pas leur correspondance exacte avec une réalité objective. De l'art, de la poésie « ne naît pas le moindre savoir » (« das Geringste vom Wissen ») : « il exprime seulement la vérité de la conscience particulière ». Il y a donc « des productivités de pensée et d'in-

[1] *Ibid.*, pp. 55-61.

tuitions sensibles, qui sont opposées aux autres, car elles ne présupposent pas l'identité, et sont par suite l'expression du particulier comme tel »[1].

Différence entre la conscience artistique, le sentiment et la religion.

L'art a pour champ la *conscience immédiate de soi* (« Unmittelbare Selbstbewusstsein ») ; qui doit être distinguée soigneusement de la pensée ou concept du *moi*, ou du *moi* déterminé. Celui-ci est la conscience de l'identité dans la diversité des moments ; la conscience immédiate de soi est « la *diversité même des moments*, dont on doit être conscient, vu que toute la vie n'est pas autre chose que l'évolution de la conscience ». Or, dans ce champ, l'art a été confondu avec deux faits, avec lesquels il se trouve en compagnie immédiate : d'une part, avec la conscience sensible, qui est le sentiment de plaisir et de douleur, et de l'autre, avec la religion. Schleiermacher fait ainsi allusion aux esthéticiens sensualistes du XVIII[e] siècle, et à Hegel avec l'intime connexion que celui-ci établissait entre l'art et la religion dans la *Phénoménologie* et dans l'*Encyclopédie*, sans parler de ses leçons d'esthétique. Et il repousse l'un et l'autre point de vue parce que plaisir sensible et sentiment religieux, bien que différents sous d'autres aspects, sont tous deux déterminés par un fait objectif (« äussere Sein ») : alors que l'art est une libre productivité[2].

Le rêve et l'art. Inspiration et pondération.

Mais pour mieux connaître cette libre productivité en laquelle consiste l'art, il faut encore circonscrire le champ de la conscience immédiate. Rien ne nous aide mieux que la comparaison avec les images qui se produisent dans l'état de *rêve*. L'artiste a lui aussi son état de rêve : un rêve les yeux ouverts, dans lequel, parmi tant d'images qui se produisent, celles-là seules deviennent œuvre d'art qui ont une force suffisante : les autres constituent comme le fond obscur dont les premières se détachent. Tous les éléments essentiels de l'art se retrouvent dans le rêve : c'est une production de libres pensées et d'intuitions sensibles, qui sont de simples images. Mais que lui manque-t-il ? Quelle est la diffé-

[1] *Ibid.*, pp. 61-66.
[2] *Ibid.*, pp. 67-77.

rence qui le sépare de l'art? différence qui ne peut reposer sur la technique, exclue déjà comme étrangère. Le rêve est quelque chose de chaotique, dépourvu de stabilité, d'ordre, de connexion et de mesure. Si dans ce chaos nous introduisons quelque ordre, aussitôt la différence cesse, et la ressemblance avec l'art se change en identité. Cette activité interne, qui ordonne et mesure, qui fixe et détermine l'image, est ce qui distingue l'art du rêve, ou change le rêve en art. C'est un acte qui souvent comporte une lutte, une fatigue, une obligation de s'opposer au cours involontaire des images internes. C'est un acte de réflexion ou *pondération* (Besonnenheit). Le rêve et la cessation du rêve sont l'un et l'autre des conditions nécessaires de l'art. Il doit y avoir production de pensées et d'images, et à cette production se joindre la mesure, la détermination, l'unité « car autrement les images resteraient confuses et n'auraient pas de fermeté ». Il doit y avoir le moment de l'*inspiration* (Begeisterung), et le moment de la *pondération* [1].

rt et typicité. Mais pour qu'on ait une vérité artistique il est nécessaire — et ici la pensée de Schleiermacher devient moins exacte et moins sûre — que le particulier soit accompagné de la conscience de l'espèce : ni la conscience de soi comme homme particulier n'est possible sans la conscience humaine, ni un objet particulier n'est vrai, sinon rapporté à son universel. Dans un paysage « chaque arbre doit avoir une vérité naturelle, c'est-à-dire doit être contemplé comme individu d'une espèce donnée ; mais également tout l'ensemble de la vie naturelle et de l'individuelle doit avoir une vérité effective de nature, et pouvoir être d'accord. C'est justement parce que dans l'art on vise non seulement à la production de figures individuelles en soi et pour soi, mais à leur vérité interne, qu'on a coutume de donner un poste élevé à l'art, comme libre réalisation de ce en quoi toute connaissance a sa valeur : c'est-à-dire du principe que toutes les formes de l'être sont innées dans l'esprit humain : si ce principe manque, on ne peut avoir la vérité, mais seule-

[1] *Vorles. üb. Aesth.*, pp. 79-91.

ment un spécimen ». Ce que l'art produit, ce sont les figures idéales typiques, que la réalité naturelle produirait d'elle-même si elle n'était pas empêchée par des éléments étrangers [1]. « L'artiste produit la figure d'après un schème général, repoussant tout ce qui est obstacle ou empêchement au jeu des forces vivantes du réel : cette production d'après un schème général est ce que nous appelons Idéal » [2].

Mais par là il ne semble pas qu'il entende restreindre le domaine de l'art. Schleiermacher note que « quand l'artiste représente quelque chose de réellement donné, ou portrait, ou paysage, ou figure humaine particulière, cela revient à abdiquer la liberté de la productivité, et à adhérer au réel » [3]. Dans l'artiste il y a une double tendance : vers la perfection du type et vers la représentation de la réalité naturelle. Il ne doit tomber ni dans l'abstraction du type ni dans l'insignifiance de la réalité empirique [4]. Si pour représenter les plantes il faut en faire ressortir le type spécifique, dans les figurations de l'homme, à cause de la place élevée qu'il occupe, nous voulons la plus complète individualisation [5]. Le fait de représenter l'idéal dans le réel n'exclut pas « une variété infinie (eine unendliche Mannigfaltigkeit), comme elle se trouve dans la réalité ». « La figure humaine, par exemple, oscille entre l'idéal et la caricature, dans la conformation morale aussi bien que physique. Toute figure humaine a quelque chose en soi par quoi elle est une *défiguration* (Verbildung), mais a aussi quelque chose par quoi elle est une modification déterminée de la nature humaine, sauf que cela n'apparaît pas complètement, mais un œil exercé peut bien l'apercevoir, et la compléter idéalement » [6]. Schleiermacher sent toutes les difficultés de problèmes comme celui-ci : y a-t-il un idéal unique de la figure humaine, ou plusieurs ? et d'autres semblables [7]. Les deux

[1] *Ibid.*, pp. 123, 143-150.
[2] *Ibid.*, p. 505 ; cf. p. 607.
[3] *Ibid.*, p. 505.
[4] *Ibid.*, pp. 506-8.
[5] *Ibid.*, pp. 516-7.
[6] *Ibid.*, pp. 550-1.
[7] *Ibid.*, p. 608.

théories qui se disputent le champ de la poésie — observe-t-il encore — peuvent s'étendre à l'art en général. Il y a ceux qui affirment que la poésie ou l'art doit représenter le parfait, l'idéal, ce que la nature ferait si elle n'était pas empêchée par des forces mécaniques. Il y en a d'autres qui repoussent l'idéal comme inaccessible et veulent que l'artiste retrace l'homme tel qu'il est, même avec ces éléments perturbateurs qui appartiennent à sa vérité. Et les uns et les autres disent une moitié du vrai : à l'art revient ainsi la représentation de l'idéal comme celle du réel, du subjectif comme de l'objectif [1]. La représentation du comique, c est-à-dire de l'antiidéal et de l'idéal imparfait, est une des tâches de l'art [2].

Indépendance de l'art.

Par rapport à la morale, l'art est libre comme est libre la spéculation philosophique. Son essence exclut absolument les effets pratiques et moraux. Ceci conduit à affirmer la proposition : qu' « *il n'y a pas d'autre différence entre diverses œuvres d'art* qu'en tant qu'on peut les comparer eu égard à leur *perfection artistique* » (« Vollkommenheit in der Kunst »). « Si nous imaginons un objet artistique parfait dans son espèce, il a une valeur absolue, qui *ne peut être rehaussée ou abaissée par rien d'autre*. Car s'il était exact au contraire de prétendre, comme conséquence d'une œuvre d'art. à des mouvements de la volonté, il y aurait encore une autre mesure à appliquer aux œuvres d'art, et comme tous les objets qu'un artiste peut représenter ne sont pas également aptes à susciter des volitions, il y aurait une différence d'évaluation qui ne dépendrait pas de la perfection artistique ». Et il ne faut pas non plus confondre le jugement sur la personnalité variée et complexe de l'artiste, avec le jugement proprement esthétique, qui porte sur l'œuvre. « Le tableau le plus grand, le plus compliqué et la plus petite arabesque sont sous ce rapport complètement égaux, comme la plus grande et la plus petite poésie : l'œuvre artistique propre dépend du degré de perfection avec lequel l'externe répond à l'interne » [3].

[1] *Ibid.*, pp. 684-6.
[2] *Ibid.*, pp. 191-6 ; cf. 364-65.
[3] *Ibid.*, pp. 209-219 ; cf. 527-8.

Schleiermacher critique la théorie de Schiller en tant qu'elle semble faire de l'art un *jeu* par rapport au sérieux de la vie : théorie, dit-il, qui est celle des hommes d'affaires, qui considèrent les affaires comme la seule chose sérieuse. L'activité artistique est universellement humaine, et on ne peut penser un homme en qui elle ne se trouve pas : bien que les différences d'homme à homme soient ici aussi fort grandes ; du simple désir de goûter l'art au goût pour celui-ci, et de là toujours plus haut jusqu'au génie producteur [1].

Art et langage.

L'artiste emploie des instruments qui de leur nature ne sont pas faits pour l'individuel, mais pour l'universel : tel est le langage. Et pourtant la poésie doit tirer de la langue l'individuel, et non produire sous la forme d'antithèse d'individuel et d'universel, ce qui est le propre de la science. Des deux éléments de la langue, le *musical* et le *logique*, le poète se sert du premier, et force le second à susciter des images individuelles. Même, à dire le vrai, par rapport à la science pure, la langue est quelque chose d'*irrationnel*, comme par rapport à l'image individuelle. Les tendances de la spéculation et de la poésie sont, même dans l'usage du langage, opposées : la première tend à rapprocher la langue de la *formule mathématique ;* la seconde de l'*image* (Bild). [2]

Défauts de Schleiermacher.

Telle est, exposée dans ses points principaux et en laissant de côté pour l'instant les nombreuses théories particulières remarquables, auxquelles nous reviendrons en temps opportun, telle est la pensée esthétique de Schleiermacher. Et, tout compte fait, en établissant le bilan des idées exposées, nous pouvons considérer comme côtés faibles et erronés : 1° l'exclusion non complète des *idées* ou *types*, bien que l'auteur emploie assez de précautions et de limitations pour sauver l'individuation artistique et pour rendre les idées et les types invoqués complètement superflus ; et peut-être encore faudrait-il ajouter la non complète élimination d'un certain reste de formalisme abstrait, qui s'observe çà et là, insuffisamment vaincu et

[1] *Ibid.*, pp. 98-111.
[2] *Ibid.*, pp. 635-648.

absorbé [1] ; 2° le fait d'avoir considéré l'art comme l'activité de la *différence*, ce qu'on tempère mais ne détruit pas en faisant de cette différence une différence d'ensembles d'individus, une différence nationale. Une réflexion plus attentive sur l'histoire de l'art ; la possibilité reconnue de goûter les arts de différentes nations et de différents temps, une recherche plus exacte du moment de la reproduction artistique, l'examen même des rapports entre la science et l'art, l'auraient conduit à expliquer la différence comme empirique et surmontable, tout en restant fermement attaché à la distinction caractéristique entre l'art et la science, entre l'individuel et l'universel ; 3° le fait de n'avoir pas montré l'activité esthétique comme identique à celle du langage, et par conséquent base de toute autre activité humaine. Sur l'élément artistique, constitutif dans l'histoire et indispensable comme forme concrète dans la science, et sur le langage, non comme ensemble de moyens abstraits d'expression mais comme activité expressive, Schleiermacher ne semble pas avoir eu d'idées claires.

Ses mérites envers l'Esthétique.

Défauts d'incertitude, qu'il faut peut-être attribuer en partie à la forme peu élaborée dans laquelle nous est parvenue sa pensée, qui n'était pas encore tout à fait mûre sur la matière. Que si, à côté de ces quelques défauts, on veut relever ses mérites, il suffira presque de reprendre la liste des accusations qu'accumulent sur sa tête les deux historiens déjà cités, Zimmermann et von Hartmann. Schleiermacher a privé l'esthétique de son caractère *impérativiste* ; il a distingué une *forme* de *pensée*, différente de la pensée logique ; il a donné un caractère non *métaphysique*, mais simplement *anthropologique* à l'esthétique ; il a nié le concept du *beau* pour le remplacer par celui de la *perfection artistique*, allant jusqu'à soutenir qu'une petite œuvre d'art et une grande, si elles sont parfaites chacune dans sa sphère, sont *esthétiquement égales* ; il a considéré le fait esthétique comme une *productivité humaine* exclusive ; et ainsi de suite. Toutes ces critiques semblent des accusations et sont des

[1] Cf. p. ex. p. 467, sqq.

éloges : ce sont des accusations pour Zimmermann et pour Hartmann, ce sont des éloges pour nous. Dans l'orgie métaphysique de son temps, dans ces constructions et démolitions de systèmes plus ou moins arbitraires, le *théologien* Schleiermacher, en véritable philosophe, dirigea un regard pénétrant sur ce qu'a de vraiment caractéristique le fait esthétique, et en distingua les propriétés et les relations ; et là même où il ne vit pas bien clair ou erra incertain, il n'abandonna pourtant jamais l'analyse pour la fantaisie. En indiquant l'obscure région de la *conscience immédiate* comme celle du fait esthétique, il semble dire à ses contemporains égarés : *Hic Rhodus, hic salta !*

Progrès de la Linguistique.

Vers le temps où Schleiermacher méditait sur la nature du fait esthétique, grandissait en Allemagne un mouvement de pensée, qui, tendant à transformer totalement le vieux concept du langage, était en mesure de fournir l'idée la plus solide à la science esthétique. Mais de même que les esthéticiens, pour ainsi dire *spécialistes*, n'eurent aucun soupçon de ce mouvement, de même les nouveaux philosophes du langage ne pensèrent pas, et ne réussirent pas en réalité, à mettre leurs idées en rapport avec la théorie esthétique : et les découvertes, enfermées dans le champ étroit de la linguistique, restèrent peu fécondes, et ne vinrent pas à maturité.

Spéculations linguistiques au début du XIXe siècle.

La recherche des rapports entre la pensée et la parole, entre l'*unité* de la logique et la *multiplicité* des langages, reçut une impulsion encore de la *Critique de la raison pure* de Kant. On vit apparaître alors plusieurs tentatives pour appliquer au langage les catégories kantiennes de l'intuition (espace et temps) et de l'intelligence : la première fut celle de Roth (1795)[1]. Le même Roth publia ensuite en 1815 un essai de *Linguistique pure*, et d'autres travaux remarquables sur ce sujet avaient été écrits par Vater, par Bernhardi, par Reinbeck, par Koch, tous à peu près dans les dix premières années du siècle. La pensée dominante de ces travaux était la différence entre la langue et les langues, entre la langue universelle, correspondant à la logique, et les langues historiques et effectives, qui sont troublées par le sentiment, par l'imagination, ou, en somme, quel que soit le nom qu'on veuille lui

[1] *Antihermes oder philosophische Untersuchung üb. d. reinen Begriff d. menschl. Sprache und die allgemeine Sprachlehre*, Francf. et Leipsig, 1795.

donner, par un élément logique de différentiation. Vater distinguait entre la *Linguistique générale*, (« allgemeine Sprachlehre »), qui se construit *a priori* avec les analyses des concepts contenus dans le jugement, et la *Linguistique comparée* (« vergleichende Sprachlehre »), qui de l'étude de plusieurs langues cherche à induire des lois de probabilité. Bernhardi considérait la langue comme une *allégorie de l'intelligence*, et y faisait une distinction selon qu'elle est l'organe de la poésie ou l'organe de la science ; et Reinbeck parlait d'une grammaire *esthétique* et d'une grammaire *logique*. Koch plus énergiquement que les autres soutint que l'essence de la langue était *non ad logices sed ad psychologiae rationem revocanda* [1]. De plus quelques philosophes spéculaient sur le langage et sur la mythologie, les considérant, par exemple Schelling, comme les produits d'une conscience *préhumaine* (« vormenschliche Bewusstsein »), et, par une allégorie pittoresque, comme des suggestions diaboliques, précipitant le Moi de l'infini dans le fini [2].

Guillaume de Humboldt. Résidu intellectualiste.

A dire le vrai, le grand philosophe du langage, qui parut à ce moment en Allemagne, Guillaume de Humboldt ne sut pas se débarrasser complètement du préjugé de l'identité *substantielle* et de la diversité purement *historique* et accidentelle de la logique et du langage. Sa célèbre dissertation. *Sur la diversité dans la construction du langage humain* (1836) [3], présuppose toujours l'*idée* d'une *langue parfaite*, qui se fragmente et se rapetisse diversement en autant de langues particulières, selon la capacité linguistique ou intellectuelle des diverses nations. Puisque — dit-il — « la disposition naturelle à parler est générale chez l'homme, et que chacun doit porter en soi la clef pour l'entendement de toutes les langues, il s'ensuit que la forme de toutes les langues doit être en substance

[1] Cf. pour ces écrivains notices et extraits dans LOEWE, *Hist. crit. gramm. univ.*, *passim*. et dans POTT, introd. à Humboldt, pp. CLXXI-CCXII ; cf. encore BENFEY, *Gesch. d. Sprachwiss.*, introd.

[2] *Philos. der Mythologie* ; cf. STEINTHAL, *Urspr.*, pp. 81-9.

[3] *Ueb. d. Verschiedenheit d. menschl. Sprachbaues*, œuvre posth., (2e éd. par les soins de A. F. Pott, Berlin, 1880).

égale, et atteindre toujours le but général. La diversité ne peut consister que dans les moyens, et seulement en deçà des limites permises par le but à atteindre ». Mais il y a une diversité effective non-seulement dans les sons, mais encore dans l'usage que le sens linguistique fait des sons par rapport à la *forme* de la langue ou plutôt par rapport à l'*idée* qu'il a de la *forme* de cette langue. « Par l'action du seul sens linguistique, les langues étant purement formelles, on ne devrait avoir qu'*uniformité* : le sens linguistique doit exiger dans toutes les langues la même constitution droite et légitime, qui peut se trouver dans l'une d'elles. Dans la réalité pourtant les choses se passent autrement, en partie par l'action en retour des sons, en partie par la conformation individuelle que le sens interne lui-même acquiert dans la réalité des phénomènes ». La force linguistique « ne peut être égale partout, ni montrer partout autant d'intensité, de vivacité et de régularité. Et elle n'est pas toujours aidée par une égale tendance au traitement symbolique de la pensée, et par un goût égal pour la richesse et l'harmonie du son ». Là sont les causes de la *diversité* dans la *constitution* du *langage humain* : ces diversités des nations se manifestent, de même que dans le langage, de même dans toutes les autres parties de leur civilisation. Mais, en considérant les langues, « nous devons découvrir une forme qui parmi toutes les formes pensables coïncide le mieux avec les buts du langage », qui s'appproche le plus de l'idéal de la langue ; et « on devra juger des qualités et des défauts des langues existantes suivant qu'elles s'éloignent ou s'approchent de cette forme ». Pour Humboldt, ce sont les langues sanscrites qui se rapprochent le plus de cet idéal, et elles peuvent par conséquent être prises comme terme de comparaison. Et, le chinois mis dans une classe à part, il établit la division des formes possibles des langues en *flexionnelles*, *agglutinantes* et *incorporantes* : types qui se trouvent mêlés en proportion variée dans chaque langue réelle [1]. C'est

[1] *Verschiedenheit*, etc., pp. 308-10.

encore à lui que remonte la séparation des langues inférieures et des supérieures, qu'il distingue, selon le traitement du verbe, en *formées* et *informes*. Il ne réussit pas non plus à s'affranchir entièrement de cet autre vieux préjugé, lié au premier, que le langage est devant l'homme qui parle, comme quelque chose d'indépendant de lui, d'objectif et de détaché, qu'il peut faire revivre en en usant.

Le langage comme activité. La *forme interne*.

Mais Humboldt combat Humboldt : à côté des scories de l'ancien, se manifeste vigoureusement dans son livre un concept tout à fait nouveau du langage. Sans doute, justement pour cette raison, son livre n'est pas exempt de contradictions, et d'une incertitude et presque d'un embarras qui sont caractéristiques même de sa forme littéraire, et la rendent quelquefois pénible et obscure. L'homme nouveau dans Humboldt critique l'ancien en disant : « Il faut regarder les langues non comme un *produit* mort, mais bien plutôt comme une *production*... La langue, considérée dans sa réalité, est quelque chose de continuellement, et à chacun de ses instants, transitoire. Même sa conservation au moyen de l'écriture est toujours une conservation imparfaite, comme celle des momies ; et elle a toujours besoin qu'on rende sensible en elle le parler vivant. La langue n'est pas une œuvre, *ergon*, mais une activité, *energeia*... Elle est le travail éternellement répété de l'esprit pour rendre le son articulé capable de l'expression de la pensée ». La *langue* est le *parler*. « La langue proprement dite consiste dans l'acte même par lequel on la produit dans le discours suivi : c'est cela seulement qu'il faut penser comme *premier* et *vrai* dans les recherches qui veulent pénétrer l'essence vivante de la langue. L'émiettement en mots et règles est le froid artifice de l'analyse scientifique »[1]. Le langage n'est pas quelque chose qui soit né pour un besoin de communication externe : il est né au contraire pour un besoin tout interne de connaître et d'acquérir une intuition des choses. « Même dans ses principes il est entièrement humain, et s'étend sans intention à tous

[1] *Ibid.*, pp. 54-6.

les objets de perception sensible et d'élaboration interne... Les mots jaillissent spontanés de la poitrine, sans contrainte et sans intention : il n'y a dans aucun désert aucune horde nomade qui ne possède déjà ses chants. L'être humain, comme espèce zoologique, est une créature chantante, mais telle qu'aux sons elle unit les pensées » [1]. L'homme nouveau dans Humboldt l'amène à découvrir un fait resté ignoré des grammairiens logiciens universels : la *forme interne du langage* (« innere Sprachform »). Qu'est-ce que la forme interne du langage ? Ce n'est pas le concept logique, ce n'est pas le son physique : c'est la vue subjective que l'homme se fait des choses. C'est proprement le principe de diversité du langage, en outre du son physique ; c'est l'œuvre de l'*imagination* et du *sentiment*, c'est l'individualisation du concept. Unir la forme interne du langage avec le son physique est l'œuvre d'une synthèse interne : « et ici, plus qu'ailleurs, la langue, dans les parties les plus profondes et les plus inexplicables de ses procédés, rappelle l'art. Eux aussi, le sculpteur et le peintre, marient l'idée à la matière, et leur œuvre aussi est jugée suivant que cette union, cette compénétration intime est l'œuvre du génie vrai, ou que l'idée séparée a été péniblement transcrite dans la matière avec le ciseau ou le pinceau » [2].

Langage et art dans Humboldt.

Mais dans Humboldt le procédé de l'artiste et celui de l'homme qui parle restent toujours *comparables* seulement par analogie : ils ne s'*identifient* pas, comme cela devrait être. D'une part, Humboldt considère trop unilatéralement la parole (comme moyen de développement de la pensée logique) ; de l'autre, ses idées esthétiques ou n'étaient pas définies ou étaient inexactes, et l'empêchaient de voir l'identité. De ses deux principaux écrits esthétiques, celui sur la *Beauté mâle et femelle* (1795) semble né sous l'influence de Winckelmann avec l'antithèse de beauté et d'expression ; le caractère spécifique sexuel diminue, selon lui, la beauté humaine, laquelle s'affirme par son triomphe sur ces différences sexuelles. L'autre, qui prend son

[1] *Ibid.*, pp. 25, 73-4, 79.
[2] *Ibid.*, pp. 105-118.

point de départ dans l'*Hermann et Dorothée* de Gœthe, considère l'art comme « la représentation de la nature par le moyen de l'imagination, et qui ne peut ne pas être belle justement parce qu'elle est l'œuvre de l'imagination » : c'est une métamorphose de la nature, transportée dans une sphère plus haute. Le poète, du langage qui est fait d'abstraction, tire les images [1]. Dans sa dissertation linguistique, il distingue *poésie* et *prose*, comprenant ces deux concepts d'une manière philosophique et non comme l'opposition du langage libre et du langage lié, du périodique et du métrique. « La poésie donne la réalité dans son apparence sensible, telle qu'elle est sentie extérieurement et intérieurement : mais elle ne se soucie pas de ce qui la fait réalité, et même bien plutôt elle repousse d'elle-même délibérément ce caractère. Elle présente l'apparence sensible à l'imagination, et au moyen de celle-ci conduit à la contemplation d'un tout artistiquement idéal. La prose recherche au contraire dans la réalité les racines par lesquelles justement elle tient à l'existence, et le fil qui la relie à celle-ci. Elle rattache ainsi par des moyens intellectuels les faits avec les faits et les concepts avec les concepts, et tend à leur réunion objective en une idée » [2]. La poésie précède la prose : il est nécessaire que, avant de produire la prose, l'esprit se forme dans la poésie [3]. Mais à côté de ces théories qui sont profondes, Humboldt considère les poètes comme appelés à perfectionner le langage, la poésie comme appartenant seulement à quelques moments extraordinaires [4], et montre par d'autres propositions analogues n'avoir pas reconnu exactement que le langage est toujours *poésie*, et que la *prose* (science) n'est pas une distinction de forme esthétique, mais de contenu.

Steinthal. Indépendance de la fonction linguistique eu égard à la logique.

Les contradictions de Humboldt, pour ce qui concerne la théorie linguistique, furent résolues par son plus grand disciple, Steinthal. Celui-ci, reprenant avec l'aide qui lui venait de

[1] Zimmermann, *op. cit.*, pp. 533-544.
[2] *Verschiedenheit*, pp. 236-8.
[3] *Ibid.* pp. 239-40.
[4] *Ibid.*, pp. 205-6, 247, etc.

son prédécesseur, la thèse que le langage appartient non à la *logique* mais à la *psychologie* [1], soutint en 1855 une belle polémique contre l'hegélien Becker, auteur des *Organismes du langage*, un des derniers logiciens de la grammaire, qui croyait pouvoir déduire tous les matériaux des langues sanscrites de douze concepts cardinaux. Il n'est pas vrai — affirma Steinthal — qu'on ne puisse penser sans la parole : le sourd-muet pense avec les signes, le mathématicien avec les formules : dans quelques langues comme la chinoise, la partie figurative est indispensable à la pensée autant ou plus que la phonique [2]. Ici il dépassait peut-être le but, et n'établissait pas vraiment l'autonomie de l'expression par rapport à la pensée logique, car les exemples qu'il cite confirment qu'on ne peut penser sans *expression* [3]. Mais il démontrait efficacement que concept et parole, jugement logique et proposition ne sont pas comparables. La proposition n'est pas le jugement, mais la représentation (*Darstellung*) d'un jugement ; et toutes les propositions ne représentent pas des jugements logiques. Plusieurs jugements peuvent s'exprimer dans une proposition unique. Les divisions logiques des jugements (les rapports des concepts) n'ont pas de correspondance dans la division grammaticale des propositions. « Parler d'une *forme logique* de la *proposition* est une contradiction non moindre que si on parlait de l'*angle* d'un *cercle* ou de la *périphérie* d'un *triangle* ». Celui qui parle, en tant qu'il parle, n'a pas des pensées, mais un langage [4].

entité des problèmes de l'origine et de la nature du langage.

Après avoir ainsi soustrait le langage à toute dépendance de la logique, proclamé plusieurs fois solennellement que *la langue produit ses formes indépendamment de la Logique en pleine autonomie* [5], purifié la théorie de Humboldt des restes de la grammaire logique de Port-Royal, Steinthal recherche l'ori-

[1] *Grammatik, Logik und Psychologie, ihre Principien u. ihr Verhältn. z. einand.* Berlin, 1855.
[2] *Ibid.*, pp. 153-8.
[3] *Théorie*, pp. 25-7.
[4] *Gramm., Log. u. Psych.*, pp. 183, 195.
[5] *Einleitung i. d. Psych. u. Sprachwissenschaft* (2e ed. Berlin, 1881), p. 62.

gine du langage, reconnaissant, d'accord avec son maître, que la question de l'*origine* est la question de la *nature* du langage, de sa genèse psychologique, c'est-à-dire de la place qu'il prend dans le développement de l'esprit. « Il n'existe pas, en fait de langage une différence entre la *création originaire* (Urschöpfung) et celle qui se répète journellement » [1]. Le langage appartient à la vaste classe des mouvements réflexes ; mais on n'en indique ainsi qu'un côté, et pas encore la qualité propre. L'animal a des mouvements réflexes ; et il a en outre, comme l'homme, des sensations. Mais chez l'animal les sens « sont de larges portes, à travers lesquelles la nature externe entre dans l'âme avec une telle violence et une telle force, que celle-ci se trouve assujettie et perd l'indépendance et le libre mouvement ». Dans l'homme naît le langage, parce qu'il est, lui, résistance envers la nature, domination de son propre corps, liberté. « Le langage est une libération : nous sentons encore aujourd'hui que notre âme est allégée, délivrée d'un poids, quand nous nous exprimons ». L'homme dans la situation qui précède immédiatement la production du langage doit être conçu comme accompagnant, avec la plus grande vivacité, toutes les sensations, toutes les intuitions que son âme reçoit, de mouvement corporels, attitudes mimiques, gestes et particulièrement sons, et sons articulés ». Que lui manque-t-il pour qu'il parle ? Il lui manque une seule chose, mais la plus importante : la connexion consciente des mouvements réflexes du corps avec les excitations de l'âme : si la conscience sensible est déjà conscience, il lui manque la *conscience de la conscience* ; si elle est déjà intuition, l'*intuition de l'intuition* ; il lui manque, en somme, la *forme interne du langage*. Avec celle-ci, on a la connexion, la *parole*. L'homme ne choisit pas le son : celui-ci lui est donné et il le prend par nécessité, instinctivement, sans intention, sans libre-arbitre [2].

Idées erronées sur l'art dans Steinthal. Ma-

Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans un examen minutieux de toutes les parties de la pensée de Steinthal, ni des différen-

[1] *Gramm. Log. u. Psych.* etc. p. 231.
[2] *Gramm. Log. u. Psych.* pp. 231, 360.

iage manqué e la Linguisique avec l'Eshétique.

tes *phases*, non pas toujours progressives, par lesquelles elle passa, surtout après qu'il se fut uni en collaboration spirituelle avec Lazarus, et qu'ils se furent mis ensemble à cultiver l'*ethnopsychologie* (Völkerpsychologie), dont ils considéraient la linguistique comme une partie [1]. Mais après lui avoir reconnu le grand mérite d'avoir rendu cohérentes les idées de Humboldt, et nettement séparé, comme on ne l'avait pas fait jusqu'alors, la fonction linguistique de celle de la pensée logique, nous devons noter que lui non plus ne s'aperçut pas de l'identité de la *forme interne du langage*, de ce qu'il appelait *intuition de l'intuition* ou *aperception*, avec l'*imagination* esthétique. La psychologie herbartienne, à laquelle Steinthal adhérait, ne lui présentait aucun point d'appui pour cette identification. Herbart et ses disciples détachaient de la *psychologie* la *logique* comme science *normative*; et ils ne réussissaient ni à discerner exactement les limites vraies entre sentiment et formation spirituelle, psyché et esprit, ni à voir qu'une de ces formations spirituelles est la pensée logique, activité, non *code de lois extrinsèques*. Comment ils gouvernaient l'Esthétique, nous le savons déjà : elle aussi, l'Esthétique était pour eux un *code de beaux rapports formels*. Sous l'influence de ces doctrines, Steinthal ne pouvait ne pas considérer l'art comme un *embellissement* des pensées, la linguistique comme la science du *parler*, et la rhétorique et l'esthétique comme une chose différente, comme la science de *parler bien* ou *bellement* [2]. « La poétique et la rhétorique — dit-il dans un de ses divers traités — diffèrent de la Linguistique, parce qu'elles doivent parler de beaucoup d'autres choses, et plus importantes, avant d'arriver au langage. C'est pourquoi ces sciences n'ont qu'une section linguistique, qui serait la dernière partie de la syntaxe. Il est encore à remarquer que la syntaxe a un caractère tout

[1] Steinthal, *Ursprung d. Sprache* (4e éd., Berlin, 1888), pp. 120-4 ; M. Lazarus, *Das Leben der Seele*, 1855 (Berlin, 1876-78), vol. II : sous la direction de tous deux : *Zeitschrift f. Volkerpsych. u. Sprachwiss.*, depuis 1860.

[2] *Gramm. Log, u. Psych.*, pp. 139-40, 146.

différent de la Rhétorique et de la Poétique : elle n'a affaire qu'avec l'exactitude (Richtigkeit) de la logique, celles-là au contraire avec la *beauté* ou la *convenance* de l'expression (« Schönheit oder Angemessenheit des Ausdrucks ») : elle a des principes seulement grammaticaux, celles-là doivent considérer des choses qui sont hors de la langue, comme la disposition de l'orateur, etc. A parler clairement, la syntaxe est à la stylistique comme la considération grammaticale de la quantité des voyelles est à la métrique »[1]. Que *parler* ce soit parler *bien* et *bellement*, sous peine de n'être point *parler*[2], et que le renouvellement complet du concept du langage, fait par Humboldt et par lui, dût se répercuter sur les disciplines voisines de la poétique, rhétorique et esthétique, et les transformer, c'est ce qui ne lui vint jamais à l'esprit. Et ainsi après tant de travail et tant d'analyses consciencieuses, l'unité du langage et de la poésie, l'identification de la science du langage et de la science de la poésie, de la Linguistique et de l'Esthétique, avait encore sa forme la moins imparfaite dans les aphorismes prophétiques de Jean Baptiste Vico.

[1] *Einleit.*, pp. 34-5.
[2] *Théorie*, pp. 76-77.

XIII

Esthéticiens de second ordre de l'école métaphysique.

Des pages de penseurs méthodiques et sévères comme Schleiermacher, Humboldt et Steinthal, on se détourne à regret pour considérer les productions des métaphysiciens idéalistes, des collègues et élèves de Schelling et de Hegel, qui à ce moment surtout, jusque vers la moitié du XIXe siècle, ne cessent de déchaîner coup sur coup des vagues furieuses de gros et pesants volumes. C'est avec peine, avec répugnance, presque avec dégoût qu'on passe de cette science qui illumine l'esprit à quelque chose qui oscille malheureusement trop entre l'extravagance et la charlatanerie, entre une débauche de paroles et de formules vides, et la tentative professorale d'en enivrer les autres.

Krause, Trahndorff, Weisse, et quelques autres.

A quoi bon encombrer une histoire *générale* de l'esthétique (qui certes ne peut se dispenser de tenir compte des aberrations, mais qui doit considérer celles seulement qui ont quelque chose de *représentatif* des tendances et des époques) avec les théories des Krause, des Trahndorff, des Weisse, des Deutinger, des Oersted, des Zeising, des Eckardt, et de tant d'autres fabricants de manuels et de systèmes, dont presque aucun ne sortit du pays allemand (seul Krause fut importé dans la toujours mal chanceuse Espagne !), et qui peuvent bien rester confiés à la mémoire, ou plutôt au rapide oubli de leurs compatriotes? Pour Krause [1], humanitaire, libre-penseur, théosophe, tout est *organisme*, tout est *beauté*, et beauté est organisme, et organisme est beauté : l'*Essence*, c'est-à-dire Dieu, est une, libre et entière ; et un, libre et entier est le beau. Il n'y a qu'un artiste, Dieu, et un seul art, le divin. La beauté du

[1] *Abriss der Aesthetik*, posth., 1837 ; *Vorlesung üb. Aesth* (1828-9), posth., 1882.

fini est la Divinité, ou la ressemblance avec la Divinité, qui apparaît dans le fini. Le beau met en jeu d'une manière satisfaisante, et conforme à leurs lois, la raison, l'intelligence et l'imagination, et remplit l'âme d'un plaisir et d'une inclination désintéressés. Trahndorff [1] exposant les divers degrés où l'individu cherche à saisir l'essence ou la forme de l'univers, les degrés du sentiment, de l'intuition, de la réflexion et du pressentiment, et notant que la simple connaissance théorique ne suffit pas, et qu'il est nécessaire de lui ajouter le vouloir, le vouloir qui peut (Können), dans ses trois degrés d'*Aspiration, Foi* et *Amour*, place le beau dans l'*Amour*, qui se comprend lui-même. Christian Weisse [2], comme Trahndorff, chercha à concilier le Dieu chrétien avec la philosophie hégélienne : l'*idée esthétique* pour lui est supérieure à l'*idée logique*, et conduit à la religion, à Dieu : l'*idée* de la beauté, existant hors de l'univers sensible, est la *réalité* du concept de beauté. Comme l'idée de la divinité est l'amour absolu, ainsi celle de la beauté se trouve vraiment dans l'amour. La même conciliation fut faite par le théologien catholique, Deutinger [3]: le beau naît selon lui, du *pouvoir* (Können), activité parallèle à celles de la connaissance du vrai et de l'action dirigée vers le bien : là où le connaître est réceptif, le pouvoir est un mouvement du dedans au dehors, qui s'empare de la matière pour y imprimer le sceau de la personnalité. Une intuition interne idéale, l'*Idée*; une matière *formable*; la *puissance* de compénétration de l'un et de l'autre, interne et externe, invisible et visible, idéal et réel, constituent le *beau*. Oersted (qui est le naturaliste danois bien connu, dont les œuvres furent traduites et eurent du succès en Allemagne [4]), définit le beau comme l'idée objective au moment où elle est subjectivement contemplée : l'idée exprimée

[1] *Aesthetik*, Berlin, 1827.
[2] *Aesthetik*, Leipsig, 1830 ; *System d. Aesth.*, leçons posth., *ibid.*, 1872.
[3] *Kunstlehre*, Ratisbone, 1845-6 (*Grundlinien einer positiven Philosophie*, vol. IV et V).
[4] *Der Geist in der Natur*, 1850-1, *Neue Beiträge z. d. Geist i. d. Natur*, posth. 1855.

dans les choses en tant qu'elle se révèle à l'intuition. Zeising[1], d'une part, revint à l'exploration des mystères de la *section d'or*, et de l'autre, spécula sur le beau, qu'il considérait comme une des trois formes de l'Idée: l'Idée qui se déploie dans l'objet et le sujet, c'est-à-dire l'Idée comme intuition, l'Absolu qui apparaît dans le monde et est conçu par l'esprit intuitivement. Eckardt[2], voulant donner une esthétique théiste, qui évitât la transcendance unilatérale du déisme aussi bien que l'immanence unilatérale du panthéisme, soutenait qu'il fallait commencer l'esthétique non par le sentiment du contemplateur, ni par l'œuvre d'art, ni par l'idée du beau, ni par le concept de l'art, mais par l'esprit créateur, par la source originelle du beau, par l'artiste ; et comme l'artiste créateur ne se comprend que si on remonte au plus haut génie créateur, à Dieu, il invoquait une *psychologie de Dieu* (« eine Psychologie des Weltkünstlers ») !

Fr. Th. Vischer. Pourtant, si la catégorie de la quantité a quelque valeur à côté de celle de la qualité, nous ne pouvons nous dispenser d'accorder une mention un peu plus étendue à Frédéric-Théodore Vischer, le plus *corpulent* esthéticien de l'Allemagne, ou plutôt l'esthéticien allemand par excellence, qui, après avoir en 1837 publié un livre sur *le Sublime et le Comique, contribution à la philosophie du Beau* [3], publia de 1846 à 1857 quatre gros volumes sur l'*Esthétique comme science du Beau* [4], où dans des centaines de *paragraphes* et de longues *observations* et *sous-observations* sont réunis de copieux matériaux de recherches esthétiques, de choses étrangères à l'esthétique et même de choses absolument étrangères à l'univers pensable. L'esthétique de Vischer se divise en trois parties. La première, *Métaphysique du beau*, concerne le concept du beau en soi, indépendant du lieu et de la façon dont il se réalise. La seconde partie

[1] *Aesthetische Forschungen*, Francf.-s.-le-M. 1855.
[2] *Die theistische Begründung d. Aesthetik im Gegensatz z. d. pantheistischen*, Iéna, 1757 ; du même : *Vorschule d. Aesth.* Carlsr., 1864-5.
[3] *Ueb. d. Erhabene u. Komische*, Stuttgard, 1837.
[4] *Aesthetik oder Wissenschaft d. Schönen*, Reutlingen-Leipsig, et Stuttgard, 1846-57, 3 parties en 4 vol.

concerne les deux modes unilatéraux de cette réalisation : le *beau de la nature* et le *beau de l'imagination* ; au premier fait défaut l'existence *subjective*, au second l'*objective*. La troisième, *Théorie des arts*, étudie la réunion des deux moments, du physique et du psychique, de l'objectif et du subjectif, dans l'art. Comme on le voit, l'œuvre n'est pas privée d'*architectonique*, qualité alors fort recherchée à côté de la faculté *combinatoire* et *constructive !* Quelle idée Vischer se fit de l'activité esthétique, on l'aura bientôt dit : la même que Hegel, empirée. Le Beau pour lui n'appartient ni à l'activité théorique ni à la pratique : il est situé dans une sphère sereine, supérieure à ces antithèses, dans la sphère où se trouvent aussi la Religion et la Philosophie : la sphère de l'Esprit absolu [1]. Seulement, il veut, contrairement à Hegel, qu'en premier lieu se trouve la Religion, puis l'Art, puis la Philosophie. Justement la façon d'ordonner ces trois pièces de jeu de dames, Art, Religion et Philosophie, était une question grosse de fatigues à cette époque. On a observé que des six combinaisons possibles de ces trois termes, A. R. P., il y en eut quatre de tentées : par Schelling P. R. A., par Hegel A. R. P., par Weisse P. A. R., et par Vischer R. A. P., [2] mais, étant donné que Vischer même [3] cite l'opinion de Wirth, auteur d'un système d'éthique [4], qui adopta l'ordre R. P. A., il en résulte qu'une seule combinaison ne fut pas employée et reste disponible, A. P. R. : si toutefois il n'y eut pas quelque génie inconnu qui y arrêta sa pensée, chose qui nous semble fort probable. Le beau est la réalisation de l'Idée : celle-ci n'est pas le concept abstrait, mais le concept uni avec sa réalité ; mais Vischer ajoute que l'*Idée* se détermine comme *espèce*, idée spéciale *(Gattung)*, et que d'autant plus élevée est une idée, d'autant plus grande doit en être la beauté : la plus basse est, cependant, toujours belle, étant membre intégrant dans la totalité des Idées [5]. Le plus haut

[1] *Aesth.* introd., §§ 2-5.
[2] Hartmann, *Dtsch. Aesth. s. Kant*, p. 217 *n*.
[3] *Aesth.* introd., § 5.
[4] *System der spekulativen Ethik*, Heibronn, 1841-2.
[5] *Aesth.*, §§ 15-17.

degré est celui de la personnalité humaine. « Dans ce monde spirituel l'Idée atteint sa vraie signification, et on appelle *idées* seulement les forces morales grandes et motrices, auxquelles même le concept de l'espèce peut être appliqué, dans le sens pourtant qu'elles sont à leurs sphères plus restreintes comme le genre à ses espèces et individus ». Au-dessus de tout se trouve l'Idée morale : « le monde des fins morales et indépendantes est destiné à donner le plus important, le plus digne contenu du beau ». Le beau pourtant réalise ce monde dans l'*intuition* : d'où l'exclusion de l'art *de tendance morale* [1]. Ainsi Vischer tantôt ravale l'Idée de Hegel jusqu'à un simple concept, et tantôt avec le maître en fait quelque chose de différent et de supérieur à l'intelligence et à la moralité.

Les autres tendances.

Le formalisme herbartien resta tout d'abord peu remarqué, et encore moins suivi : à peine eut-on quelques tentatives de développement et d'application des rapides esquisses auxquelles Herbart s'était borné, dans les œuvres de Griepenkerl (1827) et de Bobrik (1834) [2]. Les leçons de Schleiermacher, avant même qu'elles fussent rassemblées en volume, donnaient lieu à une série d'élégantes dissertations (1840) de Henri Ritter [3], l'historien connu de la philosophie : il serait d'ailleurs difficile d'y trouver un progrès sur la pensée de Schleiermacher, dont il ne sait pas mettre en lumière les cotés les plus importants, se bornant aux développements sur la socialité et la vie esthétique. Un fin critique de l'esthétique allemande depuis Baumgarten, apparut à ce moment en Guill. Théod. Danzel : Danzel, entre autres choses, se retournait avec beaucoup d'opportunité contre la prétention de retrouver la pensée dans les œuvres d'art : « *Pensée artistique* : phrase malencontreuse qui a condamné une époque entière au travail de Sisyphe de rapporter l'art à la pensée de l'intelligence et de la raison ! La pensée d'une œuvre d'art n'est pas autre chose que ce qui se contem-

[1] *Ibid.*, §§ 19-24.

[2] GRIEPENKERL, *Lehrb. d. Aesth.*, Brunsw., 1827 ; BOBRIK, *Freie Vorträge üb. Aesth.*, Zurich, 1834.

[3] *Ueb. d. Principien d. Aesthetik*, Kiel, 1840.

ple d'une manière déterminée ; et n'est pas *représentée* dans l'œuvre d'art, mais est l'*œuvre d'art elle-même.* La pensée artistique ne peut jamais être exprimée avec des concepts et des paroles »[1]. Une mort prématurée trancha les heureuses espérances que Danzel faisait concevoir pour la science esthétique.

La théorie du *Beau de nature* et celle des *Modifications du Beau*

L'esthétique métaphysique posthégélienne est mémorable principalement parce que c'est là qu'atteignirent leur plus grand développement, deux théories ou deux corps d'observations et d'imaginations, fort singulières : la théorie du *Beau de nature* et la théorie des *Modifications du Beau.* Ni l'une ni l'autre n'avait un lien intime et nécessaire avec la théorie métaphysique ; mais toutes deux s'y relièrent pour des motifs historiques et psychologiques. Le motif psychologique était la parenté des faits de plaisir et de douleur avec l'exaltation mystique, sans parler, pour ce qui concerne le beau de nature, de la qualité esthétique effective (imaginative) de quelques faits qu'on appelle improprement beautés naturelles ; le motif historique était que pendant des siècles on avait traité de ces faits de plaisir et de douleur dans les mêmes volumes où on traitait de science de l'art[2]. Ces métaphysiciens étaient des gens souvent naïfs et voyant les choses en gros : une fois en train de construire, ils firent comme le maestro Paisiello, dont on raconte que, dans sa rage de composer, il mettait en musique parfois jusqu'aux didascalies du libretto : eux, dans leur rage de construire, construisirent dialectiquement tout ce que leur offraient les *index* des vieux livres chaotiques !

Développement de la première théorie. Herder.

Pour commencer par la théorie du Beau de nature, les observations sur les choses belles naturelles se trouvent déjà mêlées aux recherches des anciens sur le beau, et en particulier aux effusions des néoplatoniciens, puis de leurs disciples du moyen âge et de la renaissance [3]. Plus rarement cette section fut introduite dans les poétiques : un des premiers, Tesauro, dans

[1] *Ges. Aufs.*, pp. 216-21.
[2] *Théorie,* pp. 85-9, 94-5.
[3] *Ved. suprà,* pp. 158-62, 175-7.

son *Cannocchiale aristotelico* (1654) étudiait les *arguties* non seulement des hommes, mais de *Dieu*, des *Anges*, de la *nature* et des *animaux*. Muratori (1707) parle d'un *beau de la matière*, comme pourraient être « les dieux, une fleur, le soleil, un ruisseau »[1]. Les observations sur ce qui est hors de l'art et qui est purement naturel, se trouvent dans Crousaz, dans André et dans tous ces écrivains, surtout anglais, du XVIIIe siècle, qui conversèrent galamment et empiriquement sur le beau et l'art[2]. Kant, sous l'influence de ceux-ci, détacha, comme nous le savons, la théorie du beau de celle de l'art, et rapporta la beauté libre spécialement aux objets naturels, et à ces productions de l'homme qui reproduisent les beautés naturelles[3]. L'adversaire de l'esthétique kantienne, Herder (1800), unifiant esprit et nature, plaisir et valeur, sentiment et intelligence, fait une grande part au beau de nature. Toute chose naturelle, selon Herder, a sa beauté, qui est l'expression du maximum de sa nature. Et il dispose les objets beaux en échelle ascendante depuis les contours, couleurs et tons, depuis la lumière et le son, jusqu'aux fleurs, aux eaux, à la mer, aux oiseaux, aux animaux terrestres et à l'homme. Ainsi il observe que l'oiseau est l'ensemble des propriétés et perfections de son élément, une représentation de sa virtualité, une créature fille de lumière, de son et d'air ; et les animaux terrestres, que les plus laids sont les plus semblables à l'homme comme le singe mélancolique et triste, et les plus beaux ceux d'une forme décidée, bien construits, libres, nobles, ceux qui ont l'expression de la douceur, ceux enfin qui vivent heureux et harmonieux en eux-mêmes, doués d'une perfection naturelle et non construits par l'homme[4]. Schelling nie le concept du beau de nature : la beauté de la nature est purement accidentelle, et c'est l'art qui donne la norme pour la trouver et la juger[5]. Solger, lui aussi, exclut de l'esthé-

Schelling, Solger, Hegel.

[1] *Cannocchiale arist.*, c. III; *Perfetta Poesia*, l. I, c. VI, VIII.
[2] *Ved. supra*, pp. 255-9.
[3] *Ved. supra*, p. 278.
[4] *Kalligone*, l. c., pp. 55-90.
[5] *System d. transcend. Ideal.*, ed. cit., part. VI, § 2.

tique le beau de nature [1] ; et de même Hegel, qui n'est donc pas original pour cette exclusion, mais l'est pour l'inconséquence. Il l'exclut, mais pourtant en traite, et longuement. Puis on ne comprend pas bien si le beau de nature, selon lui, n'existe pas du tout, et si c'est l'homme qui l'introduit dans la contemplation des choses ; ou si c'est un degré inférieur du beau d'art. « Le beau d'art — dit-il — est plus élevé que celui de nature : c'est la beauté créée et recréée par l'esprit ; et l'esprit seul est vérité, est réalité. Par suite, le beau n'est vraiment beau que lorsqu'il participe de l'esprit et est produit par lui. En ce sens le beau de nature n'apparaît que comme un reflet du beau qui appartient à l'esprit, comme un mode imparfait et incomplet qui dans sa substance est contenu dans l'esprit même ». C'est pourquoi personne n'a jamais pensé à faire une exposition systématique de la beauté naturelle, tandis qu'on a fait, au point de vue de l'utilité des objets naturels, une *matière médicale* [2]. Mais le chapitre second de la première partie de l'esthétique est justement consacré au *Beau de nature* ; car, pour arriver à l'idée du beau d'art selon sa totalité, il faut parcourir trois degrés : le beau en général, le beau de nature dont les imperfections montrent la nécessité de l'art, et enfin l'idéal. « La première existence de l'Idée est la *nature*, et sa première beauté est la *beauté de nature* ». Cette beauté, qui est telle pour nous et non pour elle, a différents stades : dans le premier, le concept se plonge dans la matière jusqu'à y disparaître, et cela se produit dans les faits physiques et mécaniques isolés ; un degré supérieur est donné par l'union de ces faits en système, comme dans le système solaire; mais le concept n'arrive à une vraie existence que dans l'organique, dans le vivant. Le vivant lui-même montre pourtant des différences en beau et en laid : ainsi, parmi les animaux, le bradypode, qui se traîne péniblement et fait preuve d'incapacité à se mouvoir et à agir rapidement, déplaît à cause de cette paresse et de cet

[1] *Vorles. üb. Aesth.*, p. 4.
[2] *Ibid.*, I, 4-5.

engourdissement ; ainsi nous ne pouvons trouver beaux les amphibies, diverses espèces de poissons, les crocodiles, les crapauds, quelques espèces d'insectes, et particulièrement les êtres doubles et équivoques, qui forment le passage d'une forme déterminée à une autre, comme l'ornithorynque, qui est un mélange d'oiseau et de quadrupède [1]. Qu'il nous suffise de ces essais de la théorie hégelienne du beau naturel : il y est encore question de la beauté externe de la forme abstraite, régularité, symétrie, harmonie, etc., c'est-à-dire de ces concepts qui pour le formalisme de Herbart constituaient les suprêmes *idées* du beau. Schleiermacher, qui louait Hegel pour son dessein d'exclure de l'esthétique le *beau naturel*, l'exclut non en paroles, mais sérieusement, de la sienne, où il ne considère que la perfection artistique de l'image interne, formée par l'énergie de l'esprit humain [2]. Mais ce qu'on appela *sentiment de la nature*, grandi avec le romantisme, et le *Cosmos* et les autres œuvres descriptives d'Alexandre de Humboldt [3], attirèrent de plus en plus l'attention sur les impressions excitées par les faits naturels : on composa alors ces expositions systématiques des beautés naturelles, qui semblaient impossibles à Hegel tandis que lui-même en donnait l'exemple : Bratranek, entre autres, écrivit une *Esthétique du monde végétal* [4].

Schleiermacher.

Alexandre de Humboldt.

L'étude la plus célèbre et la plus répandue se trouve pourtant dans l'œuvre de Vischer, qui, suivant les traces de Hegel, consacra, comme nous l'avons déjà vu, une section de son esthétique à l'existence objective du beau, c'est-à-dire au beau de nature, et la baptisa (le premier, croyons-nous) du nom caractéristique de *Physique esthétique* (aesthetische Physik). La Physique esthétique comprend la beauté de la *nature inorganique*, lumière et chaleur, air, eau et terre ; de la *nature organique* avec ses quatre types de végétaux, avec ses animaux invertébrés et vertébrés ; de la beauté *humaine*, qui se répartit en beauté

La *Physique esthétique* dans Vischer.

[1] *Vorles. ub. Aesth.*, I, 140-180.
[2] *Vorles.*, introd.
[3] *Ansichten der Natur*, 1808, *Kosmos*, 1845-58.
[4] *Aesthetik d. Pflanzenwelt*, Leipsig, 1863.

générique et beauté *historique*. La générique est divisée à son tour en les sections de beauté des formes générales : âges, sexes, conditions, amour, mariage, famille ; des formes spéciales : races, peuples, culture, vie politique ; des formes individuelles : tempérament et caractère des individus. La beauté historique embrasse celle de l'histoire de l'*antiquité* (Orient, Grèce, Rome), du *moyen âge* ou germanisme, et des *temps modernes*. C'est la tâche de l'esthétique, selon Vischer, de jeter un regard sur l'histoire universelle pour voir les différents degrés du beau selon les différentes vicissitudes de la lutte de la liberté contre la nature, lutte qui se déroule dans l'histoire [1].

La théorie des *Modifications du Beau*. De l'antiquité au XVIIIe siècle.

En passant à ce qu'on nomme les *modifications du beau*, il faut noter que déjà dans les manuels de poétique, et surtout dans ceux de rhétorique, de l'antiquité se trouvaient des déterminations plus ou moins scientifiques de faits et d'états psychologiques complexes. Ainsi Aristote, dans la *Poétique*, après s'être efforcé de déterminer ce qu'est une action ou un personnage *tragique*, indique une définition du *comique* ; et, dans la *Rhétorique*, il parle longuement de l'esprit ou des *pointes* [2]. Le *De oratore* de Cicéron et les *Institutions* de Quintilien [3] contiennent des chapitres sur les pointes et sur le comique ; on a perdu le traité de Cecilius sur le *style élevé*, mais il nous en reste un attribué à Longin, dont le titre fut traduit dans les temps modernes : *De sublimitate* ou du *sublime*. Dans les écrivains des XVIe et XVIIe siècles, par imitation des anciens, ce mélange continue : dans l'*Argutezza* de Matteo Pellegrini (1639), et dans le *Cannocchiale* déjà cité de Tesauro se trouvent des traités entiers sur le *comique*. La Bruyère parlait du *sublime* [4], et Boileau donnait une nouvelle vogue, avec sa traduction, à l'œuvre de Longin. Au XVIIIe siècle Burke rechercha l'origine des idées du beau *et du sublime* ; et s'il fit dériver la première de l'instinct de *sociabilité*, il tira l'autre de celui de *conserva-*

[1] *Aesth.*, § 341.
[2] *Poet.*, 5, 13-14 ; *Rhet.*, III, 10, 18.
[3] *De orat.*, II, 54-71 ; *Inst. orat.*, VI, 3.
[4] *Caractères*, I.

tion ; toucha en outre à la *laideur*, à la *grâce*, à l'*élégance* et à la *spéciosité*. Home dans ses très répandus *Elements of criticism*, s'occupe de la *grandeur*, de la *sublimité*, du *ridicule*, de l'*esprit*, de la *dignité*, de la *grâce* : et Mendelssohn du *sublime*, de la *dignité*, de la *grâce* dans les beaux arts ; ce dernier considère certains de ces faits et d'autres semblables comme des *sentiments mixtes*, suivi en cela par Lessing [1], puis par beaucoup d'autres. Sulzer, dans son dictionnaire esthétique, recueille tous ces divers concepts, et les accompagne d'une riche bibliographie. D'Angleterre émigra alors, avec un nouveau sens particulier, le mot *humour*, qui d'abord voulait dire simplement *tempérament*, ou encore *esprit* et *plaisanterie* (*belli umori*, en Italie, et au XVII[e] siècle on avait eu à Rome l'académie des *Umoristi*). Voltaire, qui l'introduisit en France écrivait en 1761 : « Les Anglais ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies, qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute ; et ils rendent cette idée par le mot *humour*... ». Lessing (1767) déjà le distinguait de la *Laune* (caprice) des Allemands ; de même Herder (1769) tenait ferme à la distinction contre Riedel, qui les avait confondus. Les philosophes, ayant trouvé ces choses ensemble dans les livres, philosophèrent dessus sans prétendre y introduire un lien [illegible] de logique et de nécessité. Ainsi Kant, qui déjà en 1764 avait, à l'exemple de Burke (Essai sur [illegible]), [illegible] ingénument dans un cours de Logique [illegible], que [illegible] et *sublime* ne sont pas identiques : [illegible] sublime [illegible] le *sublime* [illegible]. Et dans la *Critique du jugement*, [illegible] traitant du *comique* que dans une digression, [illegible] analyses psychologiques [illegible] comme de pair

[illegible] et les [illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

avec elle il place l'*Analytique du sublime* [1]. Et il est curieux de voir que, avant que ce livre fût publié, Heydenreich arrivait de lui-même à la même théorie du sublime [1]. Kant pensa-t-il vraiment à fondre ensemble *beau* et *sublime* et à les déduire d'un concept unique ? Il ne le semble pas. Lorsqu'il déclare que le principe du beau doit être cherché *hors de nous* et celui du sublime *en nous*, il arrive tacitement à reconnaître que les deux objets sont absolument disparates. Et, dans la suite (1805), le schellingien Ast affirma la nécessité de dépasser le *dualisme* kantien, disait-il, du *beau* et du *sublime* [2]; et d'autres reprochaient à Kant d'avoir traité le comique avec une méthode non *métaphysique*, mais *psychologique*. Schiller écrivit une série de dissertations sur le *tragique*, sur le *sentimental*, sur le *naïf*, sur le *sublime*, sur le *pathétique*, sur le *commun*, sur le *bas* et sur la *dignité* et sur la *grâce* avec leurs variétés du *fascinant*, du *majestueux*, du *grave*, du *solennel*. Un autre artiste J. P. Richter, traita tout au long surtout de l'*esprit* et de l'*humour*, qu'il appelait le *comique romantique*, le *sublime à rebours* (umgekehrte Erhabene) [3].

Que tous ces concepts sont étrangers à l'esthétique, c'est ce que déclare, en conséquence de son principe formaliste, Herbart, les attribuant à l'œuvre d'art, mais non au beau pur [4]; et pour une raison bien plus solide, c'est-à-dire en conséquence de sa saine conception de l'art, Schleiermacher, lequel, entre autres choses, observait : « On a coutume de poser le *beau* et le *sublime* comme deux espèces de perfection artistique. On s'est tellement habitué à l'union de ces deux concepts qu'il faut faire un effort pour se convaincre combien ils sont peu coordonnés et combien ils sont loin d'épuiser le concept de la perfection artistique » ; et il déplorait que même les meilleurs esthéticiens, au lieu de démonstrations, donnassent sur ce sujet des descriptions de rhétorique. Schleiermacher, répétant pour son compte que « la chose n'avait aucune justesse » (keine Richtigkeit),

[1] *System d. Aesth*, introd., p. XXXVI, *n*.
[2] *System der Kunstlehre* : cf. HARTMANN, *op. cit.*, p. 387.
[3] *Vorschule d. Aesth.*, ch. VI-IX.
[4] Ved. *suprà*, pp. 308-9.

excluait cette matière de son Esthétique [1]. Mais d'autres philosophes s'obstinèrent à trouver une connexion entre ces divers concepts. Le *penser dialectique* vint en aide. Tous sont alors plongés dans cette dialectique ; et il en rejaillit quelques gouttes jusque sur le grand ennemi de la dialectique, Herbart, lorsque, pour expliquer l'union des différentes idées esthétiques dans le beau, il recourt à la formule « perdre de sa régularité pour la regagner de nouveau » [2]. Schelling vint dire que le *sublime* est l'infini dans le fini, et le *beau* le fini dans l'infini, ajoutant que le sublime dans son absolu comprend le beau, et le beau le sublime [3] : Ast, déjà cité, parlait d'un élément mâle et positif, qui est le *sublime*, et d'un autre féminin et négatif, qui est le *gracieux* ou *plaisant*, et d'une opposition, et d'une lutte entre eux. La systématisation de ces divers concepts et leur union avec le concept du beau alla se développant sans cesse davantage, et dans la première moitié du XIXe siècle elle se manifesta en deux formes, assez différentes, qu'il importe de mentionner.

Point culminant du développement.

Double forme de la théorie. La défaite du Laid. Solger, Weisse et autres.

La première forme est celle de la *défaite du Laid*. Comique, sublime, tragique, humoristique, et analogues, furent conçus comme autant de cas d'une lutte que le Laid conduit contre le Beau : lutte dans laquelle le Laid agissant comme excitant et le Beau à la fin l'emportant, ce dernier se hausse à des formes de plus en plus élevées et complexes. La seconde forme est celle du *passage de l'abstrait au concret*, par lequel le Beau ne sort de son abstraction, ne devient tel ou tel beau concret qu'en se particularisant dans le comique, le tragique, le sublime, l'humoristique, etc. La première forme se trouve déjà développée dans Solger, auteur de la romantique *Ironie* ; mais son précédent historique est dans cette théorie esthétique du *Laid* que l'autre romantique, Fréd. Schlegel avait invoquée le premier (1797). On sait que pour Schlegel le principe de l'art moderne n'était pas le beau, mais le *caractéristique* et l'*intéressant* ; d'où l'intérêt pour le *piquant*, pour le *frappant*, pour l'*aventureux*, pour le *cruel*,

[1] *Vorles. üb. Aesth.*, p. 40 sqq.
[2] Cf. ZIMMERMANN, *op. cit.*, p. 788.
[3] *Philos. d. Kunst*, §§ 65-66.

pour le *laid*[1]. Solger tenta une connexion dialectique : l'élément fini et terrestre — dit-il entre autres choses — peut être dissous et annihilé dans le divin, et cette annihilation est le *tragique ;* ou bien le divin peut être entièrement absorbé par le terrestre, et en cela est le *comique*[2]. Après Solger, Weisse (1830) et Ruge (1837) suivirent cette voie. Selon Weisse, la laideur est l'*existence immédiate de la Beauté*, que l'on combat victorieusement dans le sublime et le comique. Selon Ruge, l'effort pour la conquête de l'Idée, l'Idée qui se cherche elle-même, est le *sublime ;* lorsque, en se cherchant, au lieu de se retrouver, elle se perd, on a le *laid ;* lorsque ensuite elle se regagne elle même et du laid s'élève à une nouvelle vie, on a le *comique*[3]. Un traité entier sur le Laid était publié sous le titre de *Esthétique du laid* par Rosenkranz (1853)[4], qui développait justement ce concept comme intermédiaire entre les deux autres du Beau et du Comique, depuis ses premiers principes jusqu'à cette « sorte de perfection », que le Laid acquiert dans le *satanique*. Rosenkranz, du *commun* (Gemeine) qui est le *petit*, le *faible*, le *bas*, et des sous-espèces du bas, l'*usuel*, le *casuel et arbitraire* et le *grossier*, passe à la description du *répugnant*, qu'il divise en *stupide*, en *mort et vide*, et en *horrible ;* il divise l'horrible en *absurde*, *nauséabond* et *méchant ;* le méchant en *criminel, spectral* et *diabolique*, et le diabolique en *démoniaque*, *ensorcelé* et *satanique*. Il combat la conception, qu'il appelle *triviale*, du Laid qui en art servirait de *relief* au Beau : il le justifie au contraire par le besoin qu'a l'art de représenter l'apparition de l'Idée dans sa *totalité ;* mais, d'autre part, il affirme que le Laid ne se trouve pas sur le même pied que le Beau, et que si celui-ci peut subsister réduit à lui-même, l'autre non, et qu'il doit toujours se réfléchir dans le Beau[5].

[1] Cf. Hartmann, *op. cit.*, pp. 363-4.
[2] *Vorles. üb. Aesth.*, p. 85.
[3] *Neue Vorschule d. Aesth.*, Halle 1837.
[4] K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*, Königsberg. 1853.
[5] *Aesth. d. Hässl.*, pp. 36-40.

Le passage de l'abstrait au concret. Vischer.

La seconde forme prévalut avec Vischer. « L'Idée — dit Vischer, et que ceci nous serve d'échantillon de sa construction — s'arrache à la tranquille unité où elle se trouvait fondue avec l'image, va plus loin que celle-ci, et affirme en face d'elle, qui est finie, sa propre infinité ». Cette rébellion contre l'élément sensible, ce fait d'aller plus loin, c'est le *Sublime*. « Mais le Beau réclame pleine satisfaction pour ce dérangement de l'harmonie ; le droit violé de l'image doit être rétabli, et ceci ne peut se produire que par une nouvelle contradiction, c'est-à-dire par la position négative que prend alors l'image par rapport à l'Idée, s'opposant à la compénétration avec elle et s'affirmant sans elle comme tout ». Ce second moment est le *Comique*, négation d'une négation [1]. Extraordinairement riche et compliqué apparaît le processus dans Zeising, qui compare les modifications du Beau à la réfraction des couleurs : les trois modifications principales, *sublime*, *attrayant*, *humoristique*, répondent aux couleurs principales *violet*, *orange* et *vert* : les trois secondaires, *beau pur*, *comique* et *tragique* : aux couleurs *rouge*, *jaune* et *bleu*. Chacune de ces six modifications, de la façon que nous avons vu pour les degrés du Laid dans Rosenkranz, s'épanouit, comme un feu d'artifice, en trois fusées : le beau pur dans le *bienséant*, le *noble* et le *plaisant*, l'attrayant dans le *gracieux*, l'*interessant* et le *piquant*, le comique dans le *bouffon*, l'*amusant* et le *burlesque*, l'humoristique dans le *baroque*, le *capricieux* et le *mélancolique*, le tragique dans l'*émouvant*, le *pathétique* et le *démoniaque*, le sublime dans le *glorieux*, le *majestueux* et l'*imposant* [2].

La légende du chevalier Beaupur.

Tous les livres d'esthétique sont donc, à ce moment, remplis de la légende, de la *chanson* ou du *roman* du chevalier Beaupur (Reinschön) et de ses aventures, racontées en une double version. Dans l'une, « Beaupur » est forcé d'interrompre la société, où il se complaît, par l'action tentatrice méphistophélique du *Laid*, qui le fait tomber dans une série de mauvais pas, dont au reste il sort toujours victorieux ; et ses victoires et

1. Ästh., §§ 83-84, 154-5.
2. Aesth. Forsch., p. 413.

ses progrès, ses Marengo, Austerlitz et Iéna, s'appellent *Sublime*, *Comique*, *Humoristique*, etc. Dans l'autre « Beaupur » ennuyé de la vie solitaire, va se procurant de lui-même, par passe-temps, des adversaires et des ennemis, et est vaincu par eux : mais dans sa défaite *ferum victorem capit*, il transforme et irradie de lui ses ennemis. — Hors de cette mythologie artificielle, de cette légende sans naïveté et de provenance littéraire, de cette historiette assez insipide, il serait vain de rien chercher dans la théorie tant élaborée des esthéticiens allemands, dite des *Modifications du Beau*.

XIV

Mouvement esthétique en France. Cousin, Jouffroy.

Le mouvement philosophique allemand, du dernier quart du XVIIIe siècle à la première moitié du XIXe, malgré ses défauts nombreux et graves, qui devaient provoquer bientôt une rude réaction, est pourtant toujours assez remarquable, assez imposant dans son ensemble, pour prédominer justement dans l'histoire de la pensée européenne de cette période, ramenant aux seconds et aux troisièmes plans, et à une importance inférieure, la production philosophique contemporaine des autres nations. Ceci est vrai, plus encore que pour la philosophie en général, pour l'esthétique en particulier. — La France, toute en proie au sensualisme de Condillac et de son école, n'était pas en mesure, au début du siècle, d'apprécier convenablement la fonction créatrice de l'art. A peine y apparaît-il un reflet du spiritualisme transcendant de Winckelmann dans les théories de Quatremère de Quincy, qui soutenait, critiquant Eméric-David — lequel avait à son tour critiqué le *beau idéal* de Winckelmann et repris la théorie de l'imitation de la nature [1] — que les arts du dessin ont pour objet la beauté pure sans caractère individuel, l'homme et non les hommes [2]. Et quelques sensualistes, comme Bonstetten, faisaient de vains efforts pour saisir le processus particulier de l'imagination dans la vie et dans l'art [3]. On a coutume, chez les disciples du spiritualisme universitaire français, de placer en 1818, quand Victor Cousin ouvrit à la Sorbonne son cours sur le *Vrai*, le *Beau* et le *Bien* (qui ensuite forma le volume ainsi intitulé, et tant de fois réim-

[1] Eméric-David, *Recherches sur l'art du statuaire chez les anciens*, Paris, 1805 (trad. ital., Florence 1857).
[2] Quatremère de Quincy, *Essai sur l'imitat. dans les beaux-arts*, 1823.
[3] *Recherches sur la nature et les lois de l'imagination*, 1807.

primé [1]), le commencement d'une révolution et la fondation de la science esthétique en France. Mais ces leçons de Cousin, malgré les influences kantiennes, sont une bien pauvre chose. Elles repoussent l'identification du beau avec l'agréable et avec l'utile, mais pour mettre à la place une triple beauté *physique, intellectuelle* et *morale*, la dernière étant la vraie *beauté idéale*, qui a son fondement en Dieu. L'art exprime la Beauté idéale, l'infini, Dieu : le génie est la puissance créatrice, le goût est un mélange d'imagination, de sentiment et de raison [2]. Phrases d'académicien, pompeuses et vides, qui eurent pourtant du succès. D'une plus haute valeur est le cours d'esthétique que fit Théodore Jouffroy en 1822 devant un auditoire restreint, et qui fut publié, posthume, en 1843 [3]. Jouffroy admettait une beauté d'*expression*, qui se trouve dans l'art comme dans la nature; une beauté d'*imitation*, qui est l'exactitude dans la reproduction du modèle ; une beauté d'*idéalisation*, qui le reproduit en donnant plus d'intensité à une qualité déterminée, et en le rendant plus significatif; et une beauté de l'*invisible* ou du *contenu*, qui consiste dans la *force* (physique, sensible. intellectuelle, morale), laquelle nous est *sympathique*. Ce beau sympathique a sa négation dans le *laid*, et ses espèces ou modifications dans le *sublime* et dans le *gracieux*. Jouffroy ne réussissait pas ainsi à isoler le fait proprement esthétique, et, au lieu d'analyse et de système scientifique, il ne donnait guère que des éclaircissements verbaux, loin d'être inutiles sans doute, du différent emploi des mots du vocabulaire. Qu'*expression*, *imitation*, *idéalisation* soient une même chose, et soient la fonction artistique, il ne sut pas le découvrir et le comprendre véritablement. Il avait en outre des idées bien curieuses, surtout sur l'*expression*. Si nous voyons dans la rue — disait-il — un ivrogne, avec tous les symptômes les plus répugnants de l'ivresse, et une pierre informe, l'ivro-

[1] *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1818, plus. fois remanié (23e édit. Paris, 1881).
[2] *Op. cit.*, leç. VI-VIII.
Cours d'Esthétique, éd. Damiron, Paris, 1843.

gne *nous plait*, parce qu'il *a de l'expression*, la pierre non, parce qu'elle n'en a pas ! A côté de Jouffroy, dont les idées erronées ou insuffisamment mûries révèlent pourtant un esprit investigateur, on peut à peine citer Lamennais[1], qui, comme Cousin, considérait l'art comme une manifestation de l'infini au moyen du fini, de l'absolu au moyen du relatif. Le romantisme français, avec de Bonald et Mme de Staël, appela la littérature *expression de la société* : il mit en honneur, sous l'influence allemande, le *caractéristique* et le *grotesque*[2] : il formula l'indépendance de l'art dans la phrase l'*art pour l'art* ; et avec ces idées vagues il ne dépassa pas, philosophiquement parlant, la vieille « imitation de la nature ».

Esthétique anglaise.

En Angleterre continuait, comme elle ne s'y est jamais interrompue, la psychologie associationniste, inapte à sortir vraiment du sensualisme et à comprendre l'imagination. Dugald-Stewart[3] recourut au misérable expédient d'établir deux formes d'association, l'une qui consiste en associations accidentelles, l'autre, en associations innées dans la nature humaine et communes à tous les hommes. Elle aussi, l'Angleterre ressentit l'influence germanique, comme il apparaît dans des écrivans comme Coleridge, à qui on doit la diffusion d'un concept plus sain de la poésie en tant qu'elle se différencie de la science[4], et Carlyle, qui exaltait au-dessus de l'intelligence l'imagination, *organe du Divin*. Le travail anglais le plus remarquable de ce temps est peut-être la *Défense de la poésie*, du poète Shelley[5], contenant des vues profondes, bien que peu systématiques sur la distinction entre raison et imagination, prose et poésie, sur le langage primitif, sur la puissance de l'objectivation poétique, qui renferme et conserve « le souvenir des meilleurs et des plus heureux moments des meilleures et des plus heureuses âmes ».

[1] *De l'art et du beau*, 1843-6.
[2] V. Hugo, preface de *Cromwell*, 1827.
[3] Dugald-Stewart, *Elements of the Philosophy of the human Mind*, 1837.
[4] Gayley-Scott, *An introd.*, pp. 305-6.
[5] P. B. Shelley, *A defense of Poetry* (dans *Works*, Londres, 1880, vol. VII).

Esthétique italienne.

En Italie, où ni Parini [1], ni Foscolo dans son discours inaugural de 1809 n'avaient su s'affranchir des vieilles théories, on publia, dans le premier tiers du XIXe siècle, beaucoup d'essais et de traités d'esthétique, la plupart suivant la tendance sensualiste de Condillac alors en faveur. Mais ces Delfico, Malaspina, Cicognara, Talia, Pasquali, Visconti, Bonacci, etc., appartiennent à l'histoire particulière, ou mieux, anecdotique de la philosophie en Italie. Quelquefois on note chez eux des indications rien moins que méprisables. Ainsi Delfico (1818), après avoir erré çà et là incertain, s'arrête sur le principe de l'*expression*, observant que : « si on pouvait arriver à démontrer que l'expression fait toujours partie de la beauté, une juste conséquence serait de la regarder comme sa vraie caractéristique, c'est-à-dire comme une condition sans laquelle ne pourrait exister, ou ne pourrait se produire en nous, cette agréable modification que fait naître le sentiment du beau » ; et il tentait la démonstration que tous les autres caractères, ordre, harmonie, proportion, symétrie, simplicité, unité, variété, n'acquièrent un sens qu'à la condition d'être assujettis au principe de l'expression [2]. Ainsi un critique de Malaspina, contre la définition que celui-ci donnait du beau comme le *plaisir naissant d'une représentation*, et la tripartition, alors usuelle, du beau en *sensible*, *moral* et *intellectuel*, observait que : si le beau est *représentation*, on ne comprend pas comment il peut y avoir un *beau intellectuel*, qui serait intelligible et non représentable [3]. Il faut encore rappeler un Pasquale Balestrieri, studieux des sciences médicales, qui, en 1847, tentait une espèce d'esthétique *exacte* ou *mathématique*, y réussissant tout aussi bien, ou tout aussi mal, que beaucoup d'auteurs étrangers en renom. Il s'apercevait pourtant au moins, en traduisant ses chiffres algébriques en nombres, que ces formules générales « satisfont à leur but avec une infinité

[1] PARINI, *Principii delle belle lettere applicati alle belle arti*, 1773 sqq ; FOSCOLO, *Dell' origine e dell' uffizio della letteratura*, 1809.
[2] M. DELFICO, *Nuove ricerche sul Bello*, Naples, 1818, ch. IX.
[3] MALASPINA, *Delle leggi del bello*, Milan, 1828, pp. 26, 233.

de systèmes de chiffres différents, et que dans l'art il y a un *élément x*, « *non arbitraire*, mais *inconnu* » [1]. A la bonne heure ! On fit aussi alors quelques traductions de travaux allemands : celles des œuvres des deux Schlegel furent plusieurs fois réimprimées ; on lut et discuta l'*Esthétique* de Bouterweck, qui se rattache à Kant et à Schiller [2]; Colecchi exposa excellemment l'esthétique kantienne [3] ; un Lichtenthal adapta, en 1831, l'esthétique de François Ficker qui fut ensuite traduite intégralement [4] ; on traduisit aussi quelque chose de Schelling, comme le discours sur les relations entre les arts figuratifs et la nature

[illegible]

Mais on ne peut dire que l'esthétique fut traitée d'une manière digne d'elle dans le reveil de la spéculation philosophique italienne, qui se produisit grâce à Galuppi, à Rosmini et à Gioberti. Le premier ne s'occupa pour ainsi dire pas, ou le [illegible] incidente et populaire, de faits esthétiques. [illegible] n'approfondit pas beaucoup la question [illegible] une section de [illegible] *de l'être*, [illegible] perfection ou [illegible] était [illegible] sous le nom de *Calliologie*. [illegible] beau [illegible] dans l'*Essai sur l'unité* [illegible] il [illegible] l'imitation de la nature [illegible]

[illegible]

des choses naturelles à leurs archétypes, qui se graduent en trois idéaux, le naturel, l'intellectuel et le moral. Gioberti [1] est évidemment sous l'influence de l'idéalisme allemand, et particulièrement de celui de Schelling. Le beau, selon sa définition, est « l'union individuelle d'un type intelligible avec un élément imaginatif, accomplie par l'imagination ». L'image est comme la matière, le type intelligible (concept) est la forme au sens aristotélicien [2]. Sur l'élément sensible et imaginatif prédomine donc l'idéal, et par là l'art est propédeutique au vrai et au bien. Il reproche à Hegel d'avoir chassé de l'esthétique le beau de nature : pour Gioberti la beauté naturelle parfaite est « la pleine correspondance de la réalité sensible avec l'idée qui la forme et la représente ». Et, comme telle, la beauté « fit son apparition dans l'univers sensible durant la seconde période de l'âge primordial, décrite partiellement par Moïse dans les six jours de la création ». Par l'effet du péché originel, dans la nature s'introduit l'imperfection et la laideur [3]. De là se déduit la fonction de l'art, lequel est un supplément du beau naturel, dont il suppose la décadence : c'est une ressouvenance et une prophétie. et il se réfère à l'époque primitive et à l'époque finale du monde. Car après le jugement dernier, on aura de nouveau le beau parfait : « la restitution organique, rendant les ressuscités aptes à contempler l'intelligible dans le sensible, et affinant toutes leurs capacités, devra rendre d'autant plus pure et exquise la jouissance esthétique. La contemplation du beau parfait sera la béatitude de l'imagination, dont le Christ donna un avant-goût ineffable à ses disciples quand il leur apparut, visiblement transfiguré et rayonnant d'une beauté céleste ». Comme Schelling, Gioberti admettait un art païen et un art chrétien, un beau *hétérodoxe* (l'art oriental et le gréco-italien) et un beau *orthodoxe*, le premier imparfait par rapport au second ; et, entre les deux, comme acheminement à l'art

[1] V. GIOBERTI, *Del Buono e del Bello* (éd. de Florence, 1857).
[2] *Del bello*, c. I.
[3] *Op. cit.*, ch. VII.
[4] *Op. cit.*, ch. VII.

chrétien, un beau *semi-orthodoxe* [1]. Il tentait lui aussi une doctrine des modifications du Beau : et même au Sublime il assignait le rôle de créateur du Beau. Le Beau est l'intelligible relatif, des choses créées, saisi par l'imagination : le Sublime est l'intelligible absolu de temps, d'espace et de force infinie représenté aux yeux de la puissance imaginative. « La formule idéale : l'*Etre crée l'Existent*, traduite en langage esthétique, nous donne la formule suivante : « *l'Etre par le moyen du Sublime dynamique crée le Beau et par le moyen du mathématique le contient.* Cette formule nous montre la connexion ontologique et psychologique de l'esthétique dans la science première ». Le beau entre dans le laid, ou comme mise en relief, comme repoussoir, ou pour donner lieu au comique, ou pour dépeindre la bataille du bien avec le mal. L'idéal chrétien du beau artistique est la figure de l'Homme-Dieu, union absolue des deux formes de beautés, du sublime et du beau, expression transfigurée et divinement illuminée de l'homme [2]. — On a beau dépouiller la pensée de Gioberti de cette forme mythologique judaïco-chrétienne, on n'obtient, à ce qu'il nous semble, aucune espèce de résidu qui ait valeur de science.

Romantiques italiens. Dépendance de l'art.

D'autre part, le mouvement littéraire italien de ce temps, s'il renouvelait et rajeunissait quelques idées critiques particulières, avait une tendance (aussi pour des causes sociales et politiques bien connues), à considérer la littérature comme un instrument pratique de divulgation de vérités historiques. scientifiques, religieuses, morales. Jean Berchet écrivait (1816) que : « La poésie... a pour objet d'améliorer les coutumes des hommes, de contenter les besoins de leur imagination et de leur cœur ; car la tendance à la poésie, semblable à tous les autres désirs, suscite en nous des besoins moraux » [3]. Et Ermes Visconti dans le *Conciliatore* 1818) : que le *but esthétique* doit être subordonné « au but éminent de toutes les études, le perfectionnement de l'humanité, le bien public et le bien privé ».

[1] *Op. cit.*, ch. VIII-X.
[2] *Op. cit.*, ch. IV.
[3] G. Berchet, *Opere*, éd. Cusani, Milan 1863, p. 227.

Manzoni, qui philosopha ensuite sur l'art avec les principes de Rosmini, dans la lettre sur le Romantisme (1823) énonçait que « la poésie ou la littérature, en général, doit se proposer l'utile pour but, le vrai pour sujet et l'intéressant pour moyen »[1] : et tout en remarquant l'indétermination du concept du *vrai* que l'on requiert de la poésie, il inclina toujours à l'identifier avec le vrai historique et scientifique ; comme on le voit encore par son discours sur le roman historique[2]. Pierre Maroncelli, à la formule de l'art classique, « fondé sur l'imitation de la réalité et ayant pour but le plaisir », substituait celle d'un art « fondé sur l'inspiration et ayant pour moyen le vrai et pour but le bien », qu'il baptisait *cormentalisme*, s'opposant à la thèse de l'*art but à lui-même*, établie d'abord par Guill. Schlégel, puis par Victor Hugo[3]. Tommaseo définissait le beau : « Union de beaucoup de vrais dans un concept », opérée par la force du sentiment[4]. Giuseppe Mazzini lui-même ne conçut jamais autrement la littérature que comme médiatrice de l'idée universelle, du concept intellectuel[5]. — Les *romantiques* italiens, qui s'efforçaient de redonner contenu et sérieux à une littérature épuisée, furent donc, en théorie, par une répugnance et une équivoque fort naturelles, des opposants continuels et constants à tout courant qui conduisait à affirmer l'indépendance de l'art.

[1] Paroles supprimées dans l'édition de 1870.
[2] *Epistolario*, éd. Sforza, I, 285, 306, 308 : *Discorso sul Romanzo storico*, 1845 ; *Dell'invenzione*. dialogue.
[3] *Addizioni alle « Mie Prigioni »* : dans le *Conciliatore*.
[4] *Del bello e del sublime*, 1827 ; *Studii filosofici* (Venise, 1840), vol. II, part. V.
[5] Cf. De Sanctis. *Lett. ital. nel s. XIX*, pp. 427-31.

[illegible] de Sanctis. Développement de sa pensée.

L'indépendance de l'art recevait, au contraire, une magnifique affirmation dans l'œuvre critique de Francesco de Sanctis, qui de 1838 à 1848 tint à Naples une école privée de littérature, entre 1850 et 1860 enseigna à Turin et à Zurich, après 1870 à l'Université de Naples ; et exposa ses doctrines en de nombreux essais critiques, dans plusieurs monographies sur les écrivains italiens, et dans sa classique *Histoire de la littérature italienne.* Nourri d'abord, à l'école de Puoti, de vieille culture italienne, et aussi de la littérature des écrivains étrangers du XVIIIe siècle qui en Italie étaient devenus pour ainsi dire patrimoine national, poussé par un besoin spéculatif naturel, il s'adonna à des recherches sur les vieilles grammaires et rhétoriques avec l'intention de les systématiser, mais fut amené bien vite à les critiquer, à les compléter, à les dépasser. [illegible] un [illegible] Rembo, Caro, Castelvetro, Salviati, avec lesquels il [illegible] dans la grammaire la méthode [illegible] Buommattei, Corticelli, Bartoli [illegible] Sanctis [illegible] Mais son admiration [illegible] des [illegible] les traces de [illegible] grammaire [illegible] [illegible] dans les [illegible] remonter aux [illegible] [illegible] [illegible]

cadavre, lui enlève tout le mouvement qui lui vient de la volonté en acte » [1]. Il parcourut et critiqua également les traités de rhétorique, et ceux de poétique, depuis les auteurs du XVIe siècle comme Castelvetro et Torquato Tasso — qu'au grand scandale des lettrés napolitains il osa déclarer *critique médiocre* — jusqu'à Muratori et à Gravina, « plus fin que vrai » et aux *encyclopédistes* italiens, Bettinelli, Algarotti, Cesarotti. Les froides règles de la raison ne trouvèrent pas grâce près de lui ; il enseigna à ses jeunes gens à se mettre tête à tête avec les œuvres littéraires, et à en accueillir naïvement les impressions, parce que l'analyse de celles-ci est l'unique mesure de l'art [2].

Influence de l'hégélisme.

Les études philosophiques, qui ne furent jamais interrompues ou déchues tout à fait dans les provinces méridionales, et à ce moment en voie de progrès, faisaient discuter avec ardeur les théories philosophiques sur le beau qui des pays transalpins pénétraient en Italie, et les italiennes de Gioberti et d'autres [3]. L'étude de Vico renaissait : en 1840 arrivait à Naples le premier volume de la traduction française de l'esthétique de Hegel, faite par Bénard, et en 1843 le second (les autres suivirent de 1842 à 1852). Les jeunes gens, désireux de renouvellement se mettaient à apprendre la langue allemande : De Sanctis lui-même traduisit ensuite, dans la prison où en qualité de libéral il fut enfermé par le gouvernement des Bourbons, la *Logique* de Hegel et l'*Histoire des littératures* de Rosenkranz. Le nouveau mouvement critique s'appelait *philosophisme*, en face de l'ancien, grammatical, et du romantique, vague et incohérent. Et on vit s'y joindre De Sanctis, qui fut un des premiers *hégéliens* napolitains. Pour montrer à quel point il fut envahi par l'esprit hégélien, on raconte que, après avoir lu le premier volume de Bénard, dans l'intervalle qui s'écoula jus-

[1] *Frammenti di scuola*, dans *Nuovi saggi critici*, pp. 321-33 : *La giovinezza di Fr. de S.* (autobiographie), pp. 62, 101, 163-66 (Nous citons les œuvres de De. S. dans l'édit. stéréot. de Naples, éd. Morano, 12 vol.).

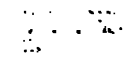
[2] *La giovinezza...*, pp. 260-1, 315-6.

[3] *Saggi critici*, p. 534.

qu'à la publication des autres, il devina et exposa en chaire la suite de l'ouvrage [1].

Des traces d'idéalisme absolu et de hégélisme se trouvent dans ses premiers écrits, et persistent çà et là dans la terminologie de ses écrits postérieurs. Dans un discours, antérieur à 1848, il plaçait le salut de la critique dans l'école philosophique, qui considère dans les œuvres littéraires : « cette partie absolue... cette idée incertaine, qui agite l'âme des grands écrivains, jusqu'à ce qu'elle apparaisse au dehors revêtue de vêtements admirables, mais toujours moins beaux qu'elle-même »[2]. Dans la préface des drames de Schiller (1850) il écrivait : « L'idée n'est pas la pensée, et la poésie n'est pas la raison chantée, comme il a plu à un poète moderne de la définir : l'idée est en même temps nécessité et liberté, raison et passion, et sa forme parfaite dans le drame est l'action »[3]. Il parlait ailleurs de la mort de la *foi* et de la *poesie*, absorbées dans le développement de la philosophie : thèse — dit-il quelques années après — que « Hegel avec sa pensée toute-puissante imposait à notre génération » [illegible]. Il s'essayait, dans un vieil article, à définir [illegible] forme artistique qui a pour signification [illegible] *destruction* [illegible] minuties, la [illegible] toute son [illegible] dernière [illegible] certaine[illegible] et [illegible]

[illegible]



[illegible]

cateurs de l'essence de l'art, c'est ce qu'on ne pouvait attendre de lui. De Hegel il suça toute la partie vitale, et en donna des interprétations atténuées et corrigées : quant au reste, quant à ce qui était arbitraire métaphysique, il s'y maintint inaccessible, tantôt par répugnance, tantôt par une rébellion ouverte.

Donnons quelques exemples de ces réductions et atténuations, qui étaient des corrections et des changements fondamentaux. « La foi s'en est allée, la poésie est morte » — écrivait-il en 1856, et il faisait écho, comme nous l'avons vu, à Hegel — « ou pour mieux dire — et le voici, lui, Dè Sanctis, qui continue en corrigeant — la foi et la poésie sont immortelles : *ce qui s'en est allé, c'est une de leurs manières d'être particulière*. La foi aujourd'hui naît de la conviction, la poésie brille au sein de la méditation : elles ne sont pas mortes, mais transformées » [1]. Il distinguait, il est vrai, *fantaisie* de *imagination* : mais la fantaisie n'était pas pour lui la faculté mystique d'aperception transcendentale, l'intuition intellectuelle des métaphysiciens allemands; mais simplement la faculté de synthèse, de création du poète, par opposition à l'*imagination*, qui réunit détails et matériaux, et a toujours du mécanique [2]. Alors que les disciples de Vico et de Hegel entendaient les théories de ceux-ci comme l'exaltation du *concept* dans l'art, De Sanctis répondait que « le concept n'existe pas en art, pas plus que dans la nature ni dans l'histoire. Le poète opère inconsciemment et ne voit pas le concept mais la *forme*, dans laquelle il est enveloppé et comme perdu. Si le philosophe, par voie d'abstraction, peut le tirer de là et le contempler dans sa pureté, ce procédé est proprement le contraire de ce que font l'art, la nature et l'histoire ». Et il mettait en garde contre une méprise sur la pensée de Vico, lequel, lorsque des poèmes homériques il extrait les types génériques et les exemplaires, fait œuvre non pas de critique d'art, mais d'historien de la civilisation : Achille artistiquement est Achille, et non la *force* ou une autre abstraction [3]. Ainsi sa polémique fut

[1] *Saggi critici*, p. 228; cf. *Scritti varii*, II, 70.
[2] *Storia della letter.*, I, 66-7 ; *Saggi critici*, pp. 98-9 ; *Scritti varii*, I, 276-8, 384.
[3] *La giovinezza di F. d. S.*, pp. 279, 313-4, 321-4.

dirigée d'abord contre les interprétations fausses de ce qu'il appelait la *vraie pensée* hégélienne, et qui aussi bien était ordinairement la *correction* qu'il en avait, plus ou moins inconsciemment, accomplie lui-même. Et il put se vanter, dans ses dernières années, de ce que même dans la période du fanatisme napolitain pour Hegel « dans le temps où Hegel était le maître du terrain, il avait fait ses réserves et n'avait pas accepté son apriorisme, sa trinité, ses formules » [1].

itiques de l'esthétique allemande.

De même à l'égard d'autres esthéticiens allemands il prit une attitude indépendante. Les théories de Guill. Schlegel, un progrès pour le temps ou elles parurent, lui paraissaient déjà surpassées ; Schlegel — écrit-il (1856) — s'efforce de s'élever au-dessus de la critique ordinaire, qui croupissait la plupart du temps dans les phrases, dans les vers, dans l'élocution, mais il se trompe de chemin et ne rencontre pas l'art : Schlegel aussi, donne tête baissée dans la *probabilité*, dans la *bienséance*, dans la *moralité*, dans tout sauf dans l'*art* » [2]. Jeté par les vicissitudes de la vie en terre allemande, il eut comme collègue, au Polytechnique de Zurich (pensez un peu !) Théodore Vischer. Quel jugement pouvait-il faire du pesant scolastique hégélien qui sortant tout poudreux et haletant des fatigues ardues que nous avons décrites plus haut, souriait avec dédain de la poésie, de la musique, de la race italienne déchue? « Moi, dit De Sanctis — j'étais allé là avec mes opinions et avec ma présomption et je riais de leurs rires. Richard Wagner me paraissait un corrupteur de la musique, et *rien ne me paraissait plus inesthétique que l'Esthétique de Vischer* » [3]. Du désir de corriger les fautes de Vischer, d'Adolphe Wagner, de Valentin Schmidt et d'autres érudits et philosophes allemands naquirent les cours qu'il fit à Zurich devant un public international (1858-9), sur l'Arioste et sur Pétrarque : les deux plus maltraités de nos poètes, parce que les moins réductibles à des interprétations philosophiques. C'est alors que se dessina dans son esprit ce

[1] *Scritti varii*, II, 83 : cf. *ibid.*, 274.
[2] *Ibid.*, I, 228-236.
[3] *Saggio sul Petrarca*, append. à la 2e éd., p 316.

type du critique allemand, qu'il opposa à celui du critique français, diversement imparfait. « Le français ne s'attarde pas aux théories ; il va droit au sujet : on sent dans son raisonnement la chaleur de l'impression et la sagacité de l'observateur : il ne sort jamais du concret, devine les qualités de l'esprit et du travail et étudie l'homme pour comprendre l'écrivain » : mais où il dégénère c'est lorsqu'il substitue à l'art les notions historiques de l'auteur et du temps. « Pour l'Allemand, au contraire, il n'y a chose si simple qu'à force de la manier, il ne tortille et n'embrouille ; il amasse des ténèbres, du sein desquelles brillent de temps en temps de vifs éclairs ; il y a là dedans un fond de vérité qu'il enfante laborieusement. En présence d'un travail d'art il voudrait saisir et fixer ce qu'il y a de plus fugitif, de plus impalpable ; et tandis que personne autant que lui ne vous parle de la vie et du monde vivant, personne autant que lui ne se plaît à la décomposer, à la démembrer, à la généraliser ; et ainsi, après avoir détruit le particulier, il peut vous montrer, comme résultat dernier de ce procédé, dernier en apparence, mais effectivement préconçu et *a priori*, une forme pour tous les pieds, une mesure pour tous les habits ». « Dans l'école allemande domine la métaphysique, dans la française l'histoire [1] ». Vers ce temps (1858) il écrivit pour une revue piémontaise un article sur la philosophie de Schopenhauer [2], qui devenait alors à la mode : c'est une critique qui épuise la matière : Schopenhauer lui-même confessait que *cet italien* l'avait absorbé *in succum et sanguinem* [3]. Et quel poids donnait-il à tant d'arguties écrites par Schopenhauer au sujet de l'art ? Une fois exposée la théorie des *idées*, il se bornait à mentionner, négligemment, le troisième livre, « où se trouve une théorie esthétique exagérée » [4].

[1] *Saggi critici*, pp. 361-3, 413-4 : cf. à propos de Klein, *Scritti varii*, I, 32-34.
[2] *Saggi critici* : « Schopenhauer e Leopardi », pp. 246-299.
[3] Schopenhauer, *Briefe*, éd. Grisebach, pp. 405-6 : cf. 381-3, 403-4, 438-9.
[4] *Saggi critici*, p. 269 *n*.

Rébellion définitive contre l'esthétique métaphysique.

Mais la résistance et l'opposition tempérées contre les partisans du *concept*, comme contre les romantiques italiens moralistes et mystiques (il critiqua également Manzoni, Mazzini, Tommaseo et Cantu [1]), devient rébellion ouverte dans un écrit sur la critique de Pétrarque (1868), où la fausse direction est stigmatisée et satirisée de la façon la plus énergique. « Selon cette école — dit-il, et il veut parler de Hegel et de Gioberti — le réel, le vivant est art en tant qu'il dépasse sa forme et révèle le concept ou la pure idée. Le beau est la manifestation de l'idée. L'art est l'idéal, *une certaine idée*. Le corps s'atténue et devient devant la contemplation de l'artiste une ombre de l'âme, le *beau voile*. Le monde poétique est peuplé de fantômes et le poète, l'éternel *rêveur*, voit un peu comme l'homme ivre, il voit les corps ondoyer devant lui et transformer leurs aspects. Non seulement les corps s'atténuent en formes ou fantômes, mais les formes et les fantômes eux-mêmes deviennent les libres manifestations de toute idée et de tout concept. La théorie de l'idéal a été poussée jusqu'à sa dernière victoire, à la dissolution du fantôme lui-même, au concept comme concept, la forme étant devenue un pur accessoire ». « Ainsi il est advenu que le vague, l'indécis, l'ondoyant, le vaporeux, le céleste, l'aérien, le voilé, l'angélique sont montés en honneur dans les formes de l'art ; et dans la critique sont en vogue le beau, l'idéal, l'infini, le génie, le concept, l'idée, le vrai et le suprainteiligible et le suprasensible, l'être et l'existant, et tant d'autres généralités, jetées en formules barbares quasi comme celle des scolastiques, dont nous étions sortis avec tant de peine ». Tout cela, loin de caractériser l'art, indique le contraire de l'art : la velléité et l'impuissance artistique, qui ne sait pas se débarrasser des abstractions et saisir la vie. Si beau et idéal signifient ce qu'exposent les philosophes, « l'essence de l'art n'est ni l'idéal, ni le beau, mais le vivant, la forme ; même le laid appartient à l'art, comme, dans la nature, même le laid est vivant ; hors du royaume de l'art on ne trouve que l'in-

[1] Cf. *Scritti varii*, I, 39-45, e *Letter. ital. nel secolo XIX*, leçons, ed. Croce, pp. 241-3, 427-32.

forme et le difforme. La Taide de Malebolge est plus vive et plus poétique que Béatrice, quand celle-ci est une pure allégorie et répond à des combinaisons abstraites. Le Beau? ditesmoi donc s'il y a rien d'aussi beau que Iago : forme sortie du plus profond de la vie réelle, si pleine, si concrète, si finie dans toutes ses parties, dans toutes ses gradations, une des plus *belles* créatures du monde poétique ». Que si ensuite « ergotant sur l'idée, sur le concept, sur le beau réel·moral intellectuel, confondant le vrai philosophique et moral avec le vrai esthétique », on appelle « *laid* une grande partie du monde poétique, et qu'on le laisse passer uniquement comme contraste, antagonisme, mise en relief du beau et qu'on accepte Méphistophélès comme mise en relief de Faust, et Iago comme mise en relief d'Othello » : dans ce cas, on imite « les bonnes gens qui croyaient *in illo tempore* que les astres sont là pour tenir la chandelle à la terre[1] ».

La théorie propre de De Sanctis.

La théorie esthétique propre et définitive de De Sanctis éclôt de cette critique de la plus haute manifestation, à lui connue, de l'esthétique européenne. Et quelle elle est, on le voit déjà dans l'opposition. « Si dans le vestibule de l'art — dit-il — vous voulez une statue, mettez-y la *Forme*, et dirigez-y vos regards et vos études, prenez-en votre principe. Avant la forme il y a ce qu'était le chaos avant la création. Certes le chaos est quelque chose de respectable, et son histoire est fort intéressante : la science n'a pas dit son dernier mot sur ce monde antérieur d'éléments en fermentation. Lui aussi, l'art a son monde antérieur : lui aussi, l'art a sa géologie, née d'hier et à peine ébauchée, science *sui generis*, qui n'est ni critique ni esthétique. L'esthétique apparaît quand apparaît la forme dans laquelle ce monde est coulé, fondu, oublié et perdu. La forme est elle-même, comme l'individu est lui-même, et il n'y a pas de théorie aussi destructive de l'art que celle qui nous remplit continuellement les oreilles du beau comme manifestation, vêtement, lumière, voile du vrai ou de l'idée. Le monde esthé-

[1] *Saggio sul Petrarca*, introd., pp. 22-35.

tique n'est pas apparence, mais substance, ou plutôt il est la substance, le vivant : ses criteriums, sa raison d'être ne sont pas ailleurs que dans ce seul mot : *je vis* » [1].

Le concept de la *forme*. Mais la *forme* de De Sanctis n'était ni la forme « au sens *pédantesque* où elle fut entendue jusqu'à la fin du siècle passé », c'est-à-dire ce qui frappe d'abord l'observateur superficiel, les paroles, la période, le vers, l'image particulière [2] : ni la forme au sens *herbartien*, hypostase métaphysique de celle-là. « La forme n'est pas *a priori*, n'est pas quelque chose qui subsiste en soi et différent du contenu, comme un ornement ou un vêtement ou une apparence ou un supplément de celui-ci ; mais elle est elle-même engendrée par le contenu, actif dans l'esprit de l'artiste : tel contenu, telle forme » [3]. Entre la forme et le contenu il y a, tout ensemble, identité et diversité. Dans l'œuvre d'art se retrouve le contenu, autrefois chaotique, qui était dans l'âme de l'artiste, « non plus tel qu'il était, mais tel qu'il est devenu, et toujours tout entier, avec sa valeur, avec son importance, avec son beau naturel, enrichi et non dépouillé dans ce progrès ». Par conséquent le contenu est indispensable, et lié à la forme concrète ; mais la qualité du contenu abstrait ne détermine pas la qualité de la forme artistique. « Si le contenu, beau, important, est resté inactif ou languissant ou gâté dans l'esprit de l'artiste, s'il n'a pas eu une vertu générative suffisante et se révèle faible ou faux, ou vicié dans la forme, à quoi bon me chanter ses louanges ? Dans ce cas le contenu peut être important en lui-même ; mais, comme littérature ou comme art, il n'a pas de valeur. Et, au contraire, le contenu peut être immoral, ou absurde, ou faux, ou frivole ; mais si dans certains temps et dans certaines circonstances il a agi puissamment dans le cerveau de l'artiste, et s'il est devenu une forme, le contenu est immortel. Les Dieux d'Homère sont morts ; l'*Iliade* est restée. L'Italie peut mourir avec tout son avenir de guelfes et de gibelins : il restera toujours

[1] [illegible]
[2] [illegible]
[3] [illegible]

la *Divine Comédie*. Le contenu est soumis à toutes les vicissitudes de l'histoire : il naît et meurt : la forme est immortelle »[1]. Il était fermement attaché à l'indépendance de l'art, base sans laquelle aucune esthétique n'est possible. Mais il trouvait exagérée la formule de l'*art pour l'art* en tant qu'elle pourrait impliquer une séparation de l'artiste et de la vie, une mutilation du contenu, et faire de l'art une preuve de pure habileté[2].

De Sanctis comme critique d'art.

Pour De Sanctis le concept de *la forme* était identique avec celui de la *fantaisie*, de la *puissance expressive* ou *représentative*, de la *vision* artistique. C'est ce que doit dire celui qui veut indiquer exactement la *tendance* de sa pensée. Mais De Sanctis même ne réussit jamais à fixer sa théorie avec une rigueur scientifique. Ses idées esthétiques restèrent comme l'ébauche d'un système qui ne fut jamais bien enchaîné ni bien déduit. En même temps que le besoin spéculatif, d'autres besoins étaient fort vifs dans son âme : de comprendre le concret, de goûter l'art et d'en refaire l'histoire effective ; et le besoin de la vie pratique et politique : par suite il fut successivement éducateur, conjuré, journaliste, homme d'Etat. « Mon esprit tend au concret », avait-il coutume de répéter. Il ne philosophait qu'autant qu'il lui était nécessaire pour s'orienter dans les problèmes de l'art, de l'histoire, de la vie. Après avoir procuré la lumière à son intelligence, trouvé le point d'orientation, s'être réconforté dans la conscience de son œuvre, il se replongeait promptement dans le particulier et le déterminé. A une aptitude de premier ordre à atteindre la vérité dans ses principes les plus hauts et les plus généraux il unissait, non moins forte, l'horreur pour le pâle royaume des abstractions dans lequel, comme un ascète, se promène le philosophe. Et comme critique et historien de la littérature, il n'a pas d'égal. Qui l'a comparé à Lessing, à Macaulay, à Sainte-Beuve ou à Taine, a voulu faire un parallèle de rhétorique. « Vous me parlez — écri-

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.* ; et cf. *Saggi sul Petrarca*, p. 187 ; et aussi *Scritti varii*, I, 209-212, 226.

vait Gustave Flaubert à George Sand — de la critique dans votre dernière lettre, en me disant qu'elle disparaîtra prochainement. Je crois, au contraire, qu'elle est tout au plus à son aurore. On a pris le contrepied de la précédente, mais rien de plus. Du temps de La Harpe on était grammairien, du temps de Sainte-Beuve et de Taine on est historien [1]. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste ? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre *en soi*, d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée ; mais la poétique *insciente* ? d'où elle résulte ? Sa composition, son style ? le point de vue de l'auteur ? Jamais. Il faudrait pour cette critique-là une grande imagination et une grande bonté, je veux dire une faculté d'enthousiasme toujours prête, et puis du *goût*, qualité rare, même dans les meilleurs, si bien qu'on n'en parle plus du tout » [2]. Le seul critique qui réponde dignement à cet idéal (parmi ceux, disons-nous, qui ont tenté l'interprétation de grands écrivains et de périodes littéraires entières) est De Sanctis. Aucune autre littérature n'a pour ses productions un miroir aussi parfait que celui que pour son développement littéraire l'Italie possède dans l'*Histoire* et dans les autres travaux critiques de Francesco De Sanctis.

De Sanctis comme philosophe.

Mais le philosophe de l'art, l'esthéticien, n'est pas égal en lui au critique et à l'historien littéraire. L'un est à l'autre comme l'accessoire au principal. Les observations esthétiques sont éparses aphoristiquement et incidemment dans ses œuvres ; et elles sont éclairées tantôt d'un côté, tantôt de l'autre selon les occasions, et exposées dans une terminologie peu constante, souvent métaphorique, ce qui a fait croire quelquefois à des contradictions et à des incertitudes, qui en réalité n'existaient [illegible]. Même l'apparence en disparaît. [illegible] attention aux cas particuliers, qu'il avait [illegible] les *formes*, le *contenu*, le *vivant*, le

1. [illegible] sur la critique française.

2. [illegible] 1884 [illegible] février [illegible], p. 81.

beau, le *beau naturel,* le *laid,* l'*imagination*, le *sentiment,* la *fantaisie*, le *réel*, l'*idéal* et tous les autres termes qu'il emploie dans des sens divers, requièrent une science sur laquelle ils puissent s'appuyer et d'où ils dérivent. Si on se met à méditer sur ces mots, on voit se multiplier de toutes parts les doutes et les problèmes : on découvre des vides et des lacunes partout. Comparé aux quelques esthéticiens philosophes, De Sanctis apparaît défectueux dans l'analyse, dans l'ordre, dans le système, imprécis dans les définitions. Pourtant ce défaut est compensé dans une certaine mesure par le contact continuel dans lequel il tient le lecteur avec les œuvres d'art réelles et concrètes, et par l'intuition du vrai qui ne l'abandonne jamais. Et puis il conserve le charme de ces écrivains qui, outre ce qu'ils donnent eux-mêmes, désignent et font entrevoir une richesse à conquérir. Pensée vivante qui s'adresse à des hommes vivants, prêts à l'élaborer et à la continuer.

XVI

Arrogance de l'esthétique herbartienne.

Lorsqu'en Allemagne s'éleva ce cri : *Plus de métaphysique!* lorsque commença la furieuse réaction contre cette espèce de nuit de Valpurgis, à laquelle les derniers hégéliens avaient réduit la science et l'histoire ; les élèves de Herbart s'avancèrent et d'un air insinuant semblèrent demander : — Qu'y a-t-il? rébellion contre l'idéalisme et la métaphysique? Mais c'est justement ce que voulait Herbart et qu'il avait entrepris de faire tout seul, il y a un demi-siècle ! Maintenant nous voici, nous ses héritiers légitimes, et nous voulons être vos alliés. Une entente entre nous sera facile. Notre métaphysique est d'accord avec la *théorie atomique*, notre psychologie avec le *mécanisme*, notre éthique et notre esthétique avec l'*hédonisme*... — Il est fort probable que Herbart, s'il ne fût pas mort depuis 1841, aurait repoussé dédaigneusement de lui ces élèves, qui pactisaient avec la popularité, faisaient bon marché de la métaphysique, et donnaient une interprétation naturaliste de ses *monades*, de ses *représentations*, de ses *idées*, de toutes ses plus hautes pensées !

Et ce fut alors une période de fortune pour l'école herbartienne, et alors aussi l'esthétique herbartienne chercha à s'arrondir, à acquérir un embonpoint qui ne lui fit pas faire une figure trop mesquine à côté des gros *corps de science* mis au monde par les idéalistes. Elle eut pour père nourricier le professeur Robert Zimmermann, qui enseigna la philosophie à Prague et à Vienne ; il voulut élaborer une Esthétique étroitement *formelle*. Il y peina pendant de nombreuses années, et après l'avoir fait précéder d'une ample histoire de l'Esthétique

(1858), il fit paraître finalement (1865) son *Esthétique générale comme science de la forme* [1].

Que pouvait être cette Esthétique formelle, née sous d'aussi mauvais auspices? Un mélange de fidélité servile apparente et d'infidélité substantielle. Partant de l'unité, ou mieux de la fusion de l'éthique et de l'esthétique en une *esthétique générale*, et définissant celle-ci comme la science qui traite des moyens par lesquels un contenu quel qu'il soit peut acquérir des droits à exciter l'approbation ou la désapprobation, différente en cela et de la métaphysique, science du réel, et de la logique, science de la pensée droite, Zimmermann plaçait ces moyens dans la *forme*, c'est-à-dire dans le rapport réciproque des éléments. Un simple point mathématique dans l'espace, une simple impression de l'ouïe et de la vue, un simple son, ne sont pas agréables ou désagréables. La musique nous montre que le jugement de beau ou de laid porte toujours sur le rapport d'au moins *deux sons*. La déduction doit établir quelles sont les formes générales agréables. Or les éléments d'une image, qui sont à leur tour des représentations, peuvent entrer en relation soit selon leur *force* (quantité), soit selon leur *nature* (qualité); d'où deux groupes : formes esthétiques de *quantité*, formes esthétiques de *qualité*. Selon les premières ce qui plaît est le *fort* (grand) à côté du *faible* (petit), et ce qui déplaît est celui-ci à côté de celui-là : selon les autres ce qui est surtout *identique* par qualité (harmonieux) plaît, et déplaît ce qui est surtout *différent* (inharmonieux). L'identité ne peut prévaloir jusqu'au point où serait atteinte l'identification complète, auquel cas cesserait l'harmonie elle-même. De la forme harmonieuse se déduit le plaisir du *caractéristique* ou de l'*expression*. En effet, qu'est le *caractéristique* sinon le rapport d'identité qui prévaut entre la *chose* et son *modèle?* La ressemblance qui prévaut dans la distinction donne lieu à l'*accord* (Einklang). La forme inharmonieuse qualitative est comme telle déplaisante, et rend par suite nécessaire une *solu-*

Rob. Zimmermann.

[1] *Allegemeine Aesthetik als Form-Wissenschaft*, Vienne, 1865 : cf. encore dans le *Conversations-Lexicon* de Meyer, l'art. *Aesthetik*, écrit par Zimmermann.

tion. Comme Zimmermann d'un coup de main avait fait rentrer le *caractéristique* parmi les rapports *formels purs*, ce qui entraînait une profonde altération de la pensée originaire herbartienne, de même, d'un autre coup de main, il introduit dans la beauté pure les variations ou modifications du beau, à l'aide de la tant méprisée dialectique hégélienne. Donc, une solution. Si cette solution est produite par l'artificieuse substitution d'une autre chose à la place de l'image déplaisante, on enlève sans doute la cause du déplaisir, on établit la *paix* (non l'*accord* : « Eintracht, nicht Einklang »), mais on a la simple forme de la *correction* : ce n'est que quand on dépasse aussi celle-ci au moyen de l'image vraie, qu'on a la forme de la *compensation* (Ausgleichung) ; et si l'image vraie est aussi en soi agréable, on a la forme de la *compensation définitive* (« abschliessende Ausgleich »). Avec celle-ci est épuisée la série des formes possibles. Qu'est alors le *beau* ? C'est la connexion de toutes ces formes : un *modèle* (Vorbild), qui aie grandeur, plénitude, ordre, accord, correction, compensation définitive ; et qui nous apparaisse dans une *copie* (Nachbild) sous la forme du *caractéristique*.

En laissant de côté la façon ingénieuse dont Zimmermann rattache le *sublime*, le *comique*, le *tragique*, l'*ironique*, l'*humoristique* avec les formes esthétiques, il importe d'observer, pour reconnaître dans lequel des sept ciels nous avons été transportés, que ces *formes esthétiques générales* concernent aussi bien l'art que la nature et la moralité. Ces divers domaines naissent par l'application à des contenus déterminés des formes esthétiques générales. Appliquées à la *nature*, on a la belle nature, le *cosmos* ; appliquées à la *représentation*, on a le *bel esprit* (Schöngeist) ou *fantaisie* ; appliquées au *sentiment*, on a la *belle âme* (schöne Seele), ou le *goût* ; appliquées à la *volonté*, on a le *caractère* ou la *vertu*. D'une part donc la beauté naturelle, de l'autre, l'humaine ; dans l'humaine, d'une part la beauté de la *représentation*, qui est le fait esthétique au sens strict ou artistique, de l'autre, celle du *vouloir* ou la moralité ; entre les deux le phénomène du *goût*, commun à l'éthique et à l'esthétique.

L'esthétique au sens strict détermine la beauté des représentations, qui se divise ensuite en trois classes : beauté de la connexion spatiale ou temporelle (arts figuratifs) ; beauté de la représentation sensitive (musique) ; beauté des pensées (poésie). Par la tripartition du beau en *figuratif, musical* et *poétique*, se termine l'esthétique théorique, à laquelle se restreint Zimmermann.

Vischer contre Zimmermann.

Vischer, contre qui était dirigée l'œuvre de Zimmermann comme contre le principal représentant de l'esthétique hégélienne, eut beau jeu à répondre et à critiquer. Et il fit rire le public sur le sens que Zimmermann donnait au *symbole*, qui était l'*objet* autour duquel *adhéraient* les *belles formes*. Un peintre peint un renard, simplement pour peindre un renard, un morceau de la nature animale. Non monsieur : ceci est un *symbole*, parce que le peintre *emploie des lignes et des couleurs pour exprimer autre chose que des lignes et des couleurs*. « Tu crois que je suis un renard — dit l'animal peint — mais attention ! tu te trompes : je suis au contraire un portemanteau, je suis un étalage fait par le peintre de telles nuances de gris, de blanc, de jaune et de rouge ! » Et il le fit rire à propos des enthousiasmes de Zimmermann pour la valeur esthétique du sens du tact. Quel dommage — avait écrit celui-ci — qu'il ne soit pas facile d'éprouver un si grand plaisir ! « Tâter l'échine du torse d'Hercule au repos, les membres sinueux de la Vénus de Milo ou du Faune de Barberini, devrait donner à la main une volupté qui ne serait comparable qu'à la jouissance de l'oreille lorsqu'elle suit les puissantes fugues de Bach et les suaves mélodies de Mozart ». Et non sans justesse Vischer définit l'esthétique formelle « une union baroque de *mysticisme* et de *mathématique* [1]. De Zimmermann presque personne ne fut content.

Erm. Lotze.

Même Lotze, qui n'est pas contraire à l'herbartisme, le critique dans son *Histoire de l'esthétique en Allemagne* (1868), et dans d'autres écrits. Mais Lotze ne sut opposer au formalisme qu'une variante du vieil idéalisme mystique. « Qui vou-

[1] *Kritische Gänge*, VI, Stutgart, 1873, s. pp. 6, 21. 32.

dra sérieusement nous persuader — écrivait-il contre les formalistes — que l'inharmonie de l'esprit, exprimée dans une inharmonie *correspondante* de l'apparence externe, ait la même valeur que l'apparition harmonieuse d'un contenu harmonieux, seulement parce que le rapport formel de l'*accord* est dans les deux cas respecté ? » Qui voudra nous persuader « que la forme humaine plaît seulement pour ses rapports formels stéréométrique, sans égard pour la vie spirituelle qui se meut au dedans ? » Les trois royaumes des *lois*, des *faits*, et des *valeurs* apparaissent toujours séparés dans la réalité empirique ; et bien qu'ils aient leur unité dans le souverain bien, dans le *Bien en soi*, dans le vivant Amour du Dieu personnel, dans le *devoir être*, fondement de l'*être*, notre raison ne peut établir et connaître cette connexion. Seule la Beauté nous la révèle, et la Beauté est par là en connexion étroite avec le Bon et le Saint : elle reproduit le rythme de la divine ordonnance et du gouvernement moral de l'univers. Le fait esthétique n'est pas une intuition, n'est pas un concept, c'est l'*idée*, qui donne l'essentiel d'un objet dans la forme de la *fin* rapportée à la fin dernière. L'art, comme la beauté, doit « enfermer le monde des *valeurs* dans le monde des *formes* »[1]. La lutte entre l'esthétique du *contenu* et l'esthétique de la *forme*, avec Zimmermann, Vischer et Lotze comme protagonistes, atteint son plus haut point en Allemagne entre 1860 et 1870.

Tentatives de conciliation entre l'esthétique de la *forme* et l'esthétique du *contenu*.

Mais les esprits tendaient à une conciliation quelconque. La conciliation vraie fut entrevue par un jeune docteur, J. Schmidt, qui dans une thèse de doctorat (1875) observa, avec tout le respect dû à Zimmermann et à Lotze, qu'il lui semblait qu'ils étaient tous deux dans l'erreur ; car ils confondaient les divers sens du mot *beauté*, parlaient d'une absurdité comme le beau ou le laid du *donné naturellement*, de ce qui est hors de l'esprit : Lotze y ajoutait, à la suite de Hegel, l'autre absurdité d'un *concept*

[1] *Geschichte d. Aesth. i. Deutschl.*, surtt. pp. 27, 97, 100, 125, 147, 232, 234, 265, 286, 293, 487 ; *Grundzüge der Aesth.* (posth. Leipzig, 1884), §§ 8-13 et les deux écrits de jeunesse : *Ueb. d. Begriff d. Schönheit*, Gottingue 1845, et *Ueb. d. Bedingungen der Kunstschönheit, ibid.*, 1847.

d'intuition ou d'une *intuition conceptualisée ;* et, enfin, ils ne s'apercevaient pas que la question esthétique portait sur la beauté ou la laideur, non pas du contenu, ni de la forme entendue comme ensemble de rapports mathématiques, mais de la *représentation*. Forme, soit, mais *forme concrète*, *pleine de contenu* [1]. La parole de Schmidt, sans beaucoup de profondeur ni de précision, mais riche de bon sens, fut mal accueillie. Il est facile — répondit-on — d'identifier la beauté avec la perfection artistique, mais la question est de voir si, outre cette perfection, il n'y a pas une autre beauté, dépendant d'un principe suprême cosmique ou métaphysique. La résoudre à la façon de Schmidt est faire une lourde pétition de principe [2]. Donc on cherche ailleurs la conciliation : on confectionne un pot-pourri où, selon les goûts, entre un peu plus de *formalisme* ou un peu plus de *contenutisme ;* en général, toutefois, c'est ce dernier qui l'emporte.

Même parmi les herbartiens il y avait les modérés : quand Zimmermann se fit le défenseur du plus rigide formalisme, d'autres, et parmi ceux-ci Nahlowsky, soutinrent qu'il n'était pas dans l'intention d'Herbart d'exclure le contenu de l'esthétique [3]. Modérés étaient également Volkmann et Lazarus [4]. Dans l'autre camp, Carrière [5], et plus encore Vischer lui-même, soumettant à une autocritique sa vieille *Esthétique*, faisaient une part plus large à la considération des *formes*. Le beau était, maintenant, pour Vischer « la vie qui apparaît *harmonieusement* », et qui, quand elle apparaît dans l'*espace*, s'appelle *forme*. Toute beauté doit avoir une *forme*, c'est-à-dire une *circonscription* (Begrenzung) dans l'espace et dans le temps, une *mesure*, *régularité*, *symétrie*, *proportion*, qui seraient ses moments *quan-*

[1] *Leibniz u. Baumgarten*, Halle, 1875, pp. 76-102.
[2] G. Neudecker, *Studien z. Gesch. d. dtschen Aesth. s. Kant.*, pp. 54-5.
[3] Polémique dans la *Zeitschr. f. exacte Philos.* (organe des herbartiens), années 1862-3, II, 309 sqq., III, 384 sqq., IV, 26 sqq., 199 sqq., 300 sqq.
[4] Volkmann, *Lehrbuch der Psychologie*, 3e éd., Cöthen, 1884-5 : Lazarus, *Das Leben der Seele*, 1856-8.
[5] Moriz Carriere, *Aesthetik*, 1859 (3e édit., Leipzig, 1885).

titatifs ; et le moment *qualitatif*, enfermant en lui la *variété* et le *contraste*, le moment de l'*harmonie*, qui est le plus important [1]. Un ancien collaborateur de son *Esthétique* (pour la partie de la théorie musicale), le prof. Charles Köstlin, tenta au contraire une esthétique de conciliation, avec prédominance de la forme.

3. Kœstlin. Köstlin [2] est sous l'influence de Schleiermacher, de Hegel, de Vischer et de Herbart. Mais il n'entend exactement aucun de ses prédécesseurs. L'*objet esthétique* a, selon lui, trois exigences : *plénitude* et *variété d'imagination* (« anregende Gestaltenfülle »), contenu *intéressant*, forme *belle*. Sous la première, on aura peine à reconnaître, tant elle est inexactement présentée, l'*inspiration* (Begeisterung) de Schleiermacher. Le contenu intéressant est ce qui touche l'homme : ce qu'on connaît et ce qu'on ne connaît pas, ce qu'on aime et ce qu'on hait, et est relatif à l'individu selon les conditions où celui-ci se trouve. L'*intérêt* pour le contenu *s'ajoute* à la valeur de la *forme :* il est, en somme, la *seconde valeur*, dont nous avons entendu Herbart discourir. La forme belle, au contraire, est *absolue*. Elle doit être *d'une facile intuition* (anschaulich), et doit nous satisfaire, nous plaire, nous attirer, être *belle*. Elle se classe suivant la *quantité* et suivant la *qualité*. Selon la première, elle doit avoir les caractères de la *circonscription*, de l'*unitarisme* (Einheitlichkeit), de la *grandeur*, extensive et intensive, et de l'*équilibre* (Gleichmass). Selon la seconde, elle doit avoir *détermination* (Bestimmtheit), *unité* (Einheit), *importance* (Bedeutung), extensive et intensive, et *harmonie*. Mais Köstlin s'embrouille quand ensuite il veut vérifier empiriquement ses catégories. La *grandeur* plaît, mais aussi la *petitesse ;* l'*unité* plaît, mais aussi la *variété* ; le *régulier* plaît, mais aussi l'*irrégulier* ! Tout cela il le constate, et il est trop brave homme pour le cacher. Et il aurait dû lui suffire pour conclure de dire que cette forme belle, dont il a à grand'peine glané les qualités

[1] *Kritische Gänge*, V, Stuttgart, 1866, p. 59.
[2] *Aesthetik*, Tubingen, 1869.

et les quantités, est un fantôme : toute chose plaît esthétiquement quand elle est à sa place, quand elle est *expressive*. Mais lui, une fois établies les trois exigences de l'objet esthétique, consacre la plus grande partie de l'ouvrage à la construction, sur le modèle de Vischer, du *royaume de l'imagination intuitive*, c'est-à-dire du beau de la nature inorganique et organique, de la vie civile, moralité, religion, science, jeux, conversations, fêtes et banquets, et, enfin, de l'histoire, parcourant la période patriarcale, l'héroïque et l'historique.

Esthétique du *contenu*.—M. Schasler.

Schasler (auteur lui aussi d'une vaste histoire de l'esthétique) travailla au contraire à un rapprochement avec le formalisme, au point de vue de l'idéalisme absolue, du réalisme-idéalisme, comme il l'appelle. Il définit l'esthétique « la science du beau *et* de l'art » : *une* science, qui est la science de *deux* choses. Et il prétend justifier sa définition anti-méthodique en disant qu'il n'est pas vrai que le beau n'existe que dans l'art, ni que l'art n'ait affaire qu'au beau. La sphère de l'esthétique est celle de l'*intuition* (Anschauung), dans laquelle le *connaître* a un caractère *pratique* et le vouloir a un caractère *théorique*, et qui, en somme, est l'unité indivise, l'absolue conciliation de l'esprit théorique et de l'esprit pratique. Dans un certain sens, c'est la plus haute activité humaine. Le beau est l'*idéal concret*. Par suite, il n'y a pas d'*idéal* de la *figure humaine* qui ne soit d'un *sexe déterminé* ; il n'y a pas l'idéal du *mammifère*, mais seulement de telle ou telle *espèce*, comme du cheval ou du chien, et même seulement d'espèces données de chevaux et de chiens. Ainsi Schasler, en descendant des genres les plus abstraits aux moins abstraits, tâche vainement d'atteindre le concret. Dans l'art on passe, selon lui, du *typique*, qui est le beau de nature, au *caractéristique*, qui est le typique du sentiment humain ; c'est pourquoi il est possible d'avoir l'*idéal* d'une vieille, d'un mendiant, d'un brigand. Le caractéristique de l'art a plus de rapport avec le laid qu'avec le beau de nature. Et, sans nous occuper du reste de son étude, qui est sur le schéma ordinaire, il importe d'observer qu'à Schasler revient d'avoir donné plus d'importance qu'on ne l'avait fait auparavant à cette version de

la théorie des modifications du Beau, qui faisait naître les modifications par l'action du Laid [1]. « Bien que cette pensée puisse dérouter — dit-il — il ne faut pas oublier que sans le monde de la laideur, celui de la beauté n'existerait pas, car ce n'est que le Laid qui, en excitant le Beau vide et abstrait, le pousse à entrer en lutte avec lui et à produire ainsi la *Beauté concrète* »[2]. Et il réussit à convertir le vieux Vischer, le principal représentant de l'autre version. « Pour moi — dit Vischer — j'avais d'abord construit en style hégélien de première manière : je faisais naître dans l'essence du Beau une inquiétude, une fermentation, une lutte : l'Idée l'emporte, donne à l'image l'impulsion qui la précipite dans l'illimité, apparaît le Sublime ; l'image, offensée dans son fini, déclare la guerre à l'Idée, apparaît le Comique ; et par là la lutte était finie : le Beau rentrait en soi par l'opposition de ses moments, et c'était fait ». Mais à présent — continue-t-il — « je dois donner raison à Schasler et à ses prédécesseurs Weisse et Ruge : ici le Laid joue un rôle ; c'est lui le principe du mouvement, le ferment de la différenciation : sans ce levain on n'arrive pas aux formes spéciales du Beau, dont aucune n'est sans présupposer le Laid » [3].

d. de Hartmann. Etroitement liée à celle de Schasler est l'esthétique de Edouard de Hartmann (1890), qui lui aussi fait précéder son traité d'un volume d'histoire de la plus récente esthétique allemande [4]. Le beau pour Hartmann est « l'apparition de l'Idée » (« das Scheinen der Idee »). En tant qu'il insiste sur l'*apparition*, sur l'*apparence* (Schein) comme caractère indispensable du beau, il croit avoir le droit d'appeler son Esthétique Esthétique de l'*idéalisme concret*, et de se dire d'accord avec Hegel, Trahndorf, Schleiermacher, Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carrière et Schasler, contre l'idéalisme *abstrait* de Schelling, de Solger, de Krause, de Weisse et de Lotze, qui faisait consister le beau dans l'idée suprasensible et

[1] Ved. *suprà*, pp. 346-7.
[2] *Aesthetik*, Leipzig, 1886, I, 1-16, 19-24, 70, II, 52 ; cf. *Kritische Geschichte der Aesthetik*, pp. 795, 963, 1021-4, 1028, 1036-8.
[3] *Kritische Gänge*, V, 112-5.
[4] *Die dtsche Aesth. s. Kant.*, 1886 (1re partie de l'*Esthétique*).

négligeait l'élément sensible ou lui accordait une importance accessoire [1]. En tant qu'il insiste sur l'*idée* comme autre élément indispensable et déterminant, il est en opposition avec le formalisme herbartien. La beauté est une vérité, mais non pas vérité de fait ou vérité scientifique et de réflexion ; sa vérité est métaphysique ou idéaliste, c'est la vérité de la Philosophie. « Autant la Beauté est opposée à toute science avec sa vérité réaliste, autant elle est parente de la Philosophie avec sa vérité métaphysique ». « Le Beau reste par ses effets intimes le prophète de la vérité idéaliste dans un temps sans foi, qui abhorre la métaphysique, et qui ne reconnaît de valeur à rien qui ne soit vérité réaliste ». A la vérité esthétique manque le contrôle, la méthode, que doit avoir la philosophie ; elle fait immédiatement un saut de l'apparition subjective comme telle à l'essence idéale. Mais elle a, en échange, la force fascinante de conviction, que possède seule l'intuition sensible et jamais la médiation graduelle et réfléchie. D'autre part, plus la Philosophie s'élève, moins elle a besoin du passage à travers le monde des sens et de la science ; et plus disparaît la distance qui la sépare de l'Art. Celui-ci a la sagesse d'entreprendre le voyage pour le monde idéal juste comme le conseillent les manuels du voyageur de Baedecker, *sans trop se charger* : « sans se charger, avec un poids qui rogne les ailes, de choses en soi et par soi inessentielles et indifférentes » [2]. Dans le beau est immanente la *logique*, l'idée *microcosmique*, l'*inconscient*. Par le moyen de l'inconscient a lieu dans son processus l'*intuition intellectuelle* ou l'*intelligence intuitive* [3]. Le beau, justement parce qu'il plonge ses racines dans l'inconscient, est un *mystère* [4].

Cet excitant ou *réactif* du Laid dont Schasler avait fait un si large usage, Hartmann s'en servit encore plus largement. Hartmann et la théorie des *Modifications*.

[1] *Philosophie des Schönen* (2e partie de l'*Est.*) Leipzig, 1890, pp. 463-4 : cf. *Dtsche Aesth. s. K.*, pp. 357-62.
[2] *Phil. d. Sch.*, pp. 434-7.
[3] *Ibid.*, pp. 115-6.
[4] *Ibid.*, pp. 197-8.

Le beau présente une série de degrés : l'infime, et même la limite inférieure du fait esthétique, est l'*agréable sensible*, qui est un beau formel inconscient. Le premier degré est le beau formel de premier ordre, ou *agréable mathématique* : unité, variété, symétrie, proportion, section d'or et ainsi de suite. Le second, le beau formel de deuxième ordre, est l'agréable *dynamique* ; le troisième, beau formel de troisième ordre, est le *téléologique passif*, comme le beau des instruments et des machines ; et parmi ceux-ci Hartmann place le langage, le comparant à des vases, des casseroles, des coupes : le langage est une chose morte, qui ne reçoit un semblant de vie (Scheinleben)[1] que dans le moment où l'on parle. Voilà ce que le philosophe de l'Inconscient osait imprimer dans la patrie de Guillaume de Humboldt, et du vivant d'un Steinthal. Le beau formel de quatrième ordre est le *théologique actif* ou le *vivant* : celui de cinquième ordre, le *conforme à l'espèce* (das Gattungsmässige). Vient enfin le beau concret ou le *microcosmique individuel* ; non plus beauté *formelle*, mais de *contenu*. L'idée *individuelle* est supérieure à la *spécifique*. Maintenant, comment passe-t-on de la forme inférieure à la supérieure ? Nous l'avons déjà dit : l'intermédiaire est le Laid. Mais personne n'a passé en revue aussi minutieusement que Hartmann ces services, que rendrait le Laid. Avec un laid, c'est-à-dire avec la destruction de la beauté de l'*égalité*, naît la *symétrie* ; avec un laid par rapport au *cercle*, naît l'*ellipse* ; le beau d'*une cascade qui se brise sur les rochers* s'acquiert avec le laid mathématique, c'est-à-dire en détruisant la beauté d'une *chute parabolique* ; le beau de l'*expression spirituelle* s'acquiert par l'introduction d'un laid par rapport à l'*aspect florissant du corps* ! La beauté du degré supérieur se fonde sur la laideur de l'inférieur. Et lorsqu'on arrive au plus haut degré, au *beau individuel*, qui n'a plus d'autre degré au-dessus de lui, l'élément laid continue son œuvre de chatouillement. Là encore nous connaissons le résultat : ce sont les célèbres *modifications du Beau* ;

[1] *Phil. d. Sch.*, pp. 150-2.

mais ici encore personne n'est abondant et précis autant que Hartmann. A la vérité, il admet à côté du beau *simple* ou *pur* quelques modifications *sans conflit*. Telles seraient celles du *sublime* et du *gracieux*. Mais les modifications les plus importantes ont lieu par le conflit. Et quatre cas se présentent : ou la solution est *immanente*, ou elle est *logique*, ou elle est *transcendante*, ou elle est *combinée*. Les solutions immanentes sont l'*idyllique*, le *mélancolique*, le *triste*, le *gai*, l'*émouvant*, l'*élégiaque* ; logiques, le *comique* et toutes ses variétés ; transcendantes, le *tragique* ; et combinées, l'*humoristique*, avec le *tragi-comique* et les autres variétés de celui-ci. Lorsqu'aucune solution n'est possible, on a le laid : un *laid de contenu*, exprimé par un *laid de forme*, est le maximum de laideur. C'est le diable esthétique.

Esthétique métaphysique en France. Ch. Lévêque.

Hartmann est le dernier esthéticien important de l'école métaphysique allemande. Lui aussi épouvante par sa masse comme tous les autres de cette école, dans laquelle il semblait comme un rite de l'art qu'on ne pût écrire que de gros tomes de milliers de pages. Mais celui qui n'a pas peur des géants et ose s'approcher, trouve un Morgante gros et bon enfant, plein des préjugés les plus communs ; et, comme Morgante, malgré sa force apparente, un crabe suffit à le tuer ! Dans les autres pays l'esthétique métaphysique fut peu cultivée. En France le célèbre concours de l'Académie des sciences morales et politiques de 1857 présenta au monde, couronnée de lauriers, la *Science du Beau* de Lévêque ; dont personne ne parle plus si ce n'est pour rappeler que Levêque, qui se donnait pour disciple de Platon, reconnaissait dans le beau *huit* caractères, qu'il tirait de l'examen d'un *lys* ! Les huit caractères étaient : la grandeur pleine des formes, l'unité, la variété, l'harmonie, la proportion, la vivacité normale de la couleur, la grâce et la convenance. Et il donnait une contre-épreuve de l'universalité de sa théorie, en l'appliquant à trois choses belles : à un enfant qui joue avec sa mère, à une symphonie de Beethoven et à la

[1] Ch. Levêque, *La science du Beau*, Paris, 1861.

vie d'un philosophe (Socrate). En vérité — disait un de ses collègues en spiritualisme, qui en parla d'ailleurs avec beaucoup de déférence, — on éprouve quelque difficulté à se faire une idée de ce que peut être, dans la vie d'un philosophe, la *vivacité normale de la couleur* ! [1] Les traductions et les articles d'exposition de Charles Bénard [2], les livres de quelques écrivains de la Suisse française, ne purent répandre en France les systèmes esthétiques allemands.

En Angleterre J. Ruskin.

L'Angleterre fut encore plus réfractaire ; ici le nom d'esthéticien métaphysique, mais à l'empreinte nationale, pourrait être donné à Ruskin, si l'on n'éprouvait quelque embarras à traiter de Ruskin dans l'histoire d'une science. Car il avait en vérité toutes les dispositions qui sont les plus contraires aux dispositions scientifiques. Tempérament d'artiste, impressionnable, excitable, changeant, riche de sentiment, il donnait un ton dogmatique, une forme apparente de théorie, dans des pages charmantes et enthousiastes, à ses rêves et à ses caprices. Celui qui se rappelle ces pages pleines de vie, jugera irrévérente quelque exposition prosaïque, quelque résumé qu'on puisse faire de la pensée esthétique de Ruskin, ce qui ne peut manquer d'en révéler la pauvreté, l'incohérence, l'inconsistance. Il suffira de dire que, suivant une intuition finaliste et mystique de la nature, il considérait la beauté comme la révélation des *intentions divines*, comme le *seing*, « que Dieu appose à ses œuvres, et même à ses plus petits opuscules ». La faculté qui perçoit le beau, n'est pour lui ni l'intelligence ni la sensibilité : c'est un sentiment particulier, qu'il appelle la *faculté théorique*. Le beau naturel, que l'on découvre en contemplant d'un cœur pur un objet quelconque non touché ni altéré par la main de l'homme, est par là bien supérieur à l'œuvre de l'artiste. Ruskin était trop peu analysateur pour entendre la complication du processus psychologico-esthétique qui se passait dans son âme quand, à force de le contempler, il

[1] E. Saisset, *L'esthetique française* append. au vol. *L'âme et la vie*, Paris, 1864, pp. 118-20.
[2] Dans la *Revue philosophique*, vol. I, II, X, XII, XVI.

s'extasiait devant quelque petit objet ou fait naturel, un nid d'oiseau ou un ruisselet [1].

Esthéticiens italiens.

En Italie, l'abbé Fornari écrivait une esthétique mi-hégélienne, mi-catholique, où le beau s'identifiait avec la deuxième personne de la Trinité, avec le Verbe fait homme [2]. Et il pensait ainsi opposer une digue à la critique réaliste de De Sanctis, qu'il jugeait, des sublimes sommets de sa philosophie, rien de plus qu' « un subtil grammairien ». Sous l'influence de Gioberti et des Allemands, surtout de Hegel, furent écrits plusieurs travaux d'importance secondaire : De Meis développa tout au long la doctrine de la mort de l'Art [3]. A une époque plus récente, Gallo a traité d'esthétique lui aussi au point de vue hégélien [4], et Masci, analysant le comique, a accepté la théorie de Hartmann sur la défaite du Beau [5]. Mais le vrai représentant italien de l'esthétique métaphysique à l'allemande fut Antonio Tari, qui enseigna justement l'esthétique à l'Université de Naples de 1861 à 1884. Se tenant au courant, avec un soin méticuleux et superstitieux, de tout ce qui s'imprimait en Allemagne, auteur d'une *Esthétique idéale*, et de plusieurs essais sur le *style*, sur le *goût*, sur le *sérieux* et le *jeu* (Spiel) dans l'art, dans lesquels il chercha à tenir le milieu entre l'idéalisme hégélien et le formalisme herbartien [6], ses leçons fort courues d'esthétique étaient un des plus curieux spectacles offert par la populeuse et bruyante Université napolitaine. Cette esthétique encyclopédique était divisée en *Esthésinomie*, *Esthésigraphie* et *Esthésipraxie :* correspondant à la métaphysique du beau, à la théorie du beau de nature et à la théorie des arts. Comme pour les idéalistes allemands, le fait esthétique était pour Tari une sphère intermédiaire entre la

Antonio Tari et ses *leçons*.

[1] J. Ruskin, *Modern Painters, ideas of beauty and of the imaginative faculty*, 1843-60 (4e éd., Londres, 1891) : cf. De la Sizeranne, pp. 212-278.
[2] Vito Fornari, *Arte del dire*, Naples, 1866-72 ; ved. vol. IV.
[3] A. C. de Meis, *Dopo la laurea*, Bologne, 1868-9.
[4] Nic. Gallo, *L'idealismo e la letteratura*, Rome, 1880 ; *La scienza dell'arte*, Turin, 1887.
[5] F. Masci, *Psicologia del comico*, Naples, 1888.
[6] *Estetica ideale*, Naples, 1863 ; *Saggi di critica* (recueil posthume), Trani, 1886.

théorique et la pratique : « la zone tempérée — disait-il — dans le monde de l'Esprit, à égale distance de la glaciale, peuplée des Esquimaux de la pensée, et de la torride, habitée par les Géants de l'action ». Il avait découronné le Beau et mis à sa place l'*Esthétique*, dont le Beau forme seulement le premier moment « début de vie esthétique, caducité immortelle, fleur, qui est fleur et fruit en même temps » : les moments successifs étaient donnés par le Sublime, par le Comique, par l'Humoristique et par le Dramatique. Mais la partie la plus attrayante de ses leçons était l'*Esthésigraphie*, qu'il divisait en les sections de la *Cosmographie*, de la *Physiographie* et de la *Psychographie*. Il citait souvent avec dévotion Vischer « le grand Vischer » comme il disait, sur le modèle duquel il développait cette étude en l'animant par une érudition abondante et variée, avec le brio et la fantaisie méridionales. Parlait-il du *beau* dans la *nature inorganique*, par exemple de l'eau ? « L'onde — disait-il dans son langage imagé — l'onde, tremblante aux rayons du soleil, *sourit* : elle *fronce les sourcils* quand les vagues se gonflent, *frémit* en rejaillissant, et écume de *fureur* ». Parlait-il de la configuration géologique ? « La vallée, berceau peut-être de l'humanité, est *idyllique* : la plaine, monotone mais grasse, est *didactique* ». Des métaux ? « L'or naît noble, le fer, apothéose du travail humain, le devient : celui-là vante son berceau, s'il ne le déshonore pas, celui-ci le fait oublier ». Il considérait la vie végétale comme un *songe* ; et rapportait le beau mot de Herder : « la plante est le nouveau-né, qui tète suspendu à la mamelle de la mère nature ». Il distinguait les végétaux en trois types : foliacé, ramifère, ombellifère. « Le type foliacé devient géant sous les tropiques, où le roi des monocotylédones, le Palmier, représente le despotisme, fléau humain de ces régions désertes. Devant cette cime solitaire, toute en couronne, on dirait que le nègre n'est que le reptile qui rampe à son pied ». Parmi les fleurs, la giroflée est « le symbole de la trahison à cause de la bigarrure de ses couleurs et des dentelures de ses feuilles » ; à la rose on peut appliquer la comparaison de l'Arioste de la jeune vierge quand elle n'est encore qu'en

L'Esthésigraphie.

bouton ; mais « quand elle a déployé ses pétales, dédaigne la protection de ses épines, se pavane dans la plénitude de ses couleurs et toute fière invite la main à la cueillir, alors c'est la femme, toute la femme, pour ne pas dire la *cocotte*, qui donne du plaisir sans en éprouver et dément l'amour avec le parfum et la pudeur avec le rouge de ses feuilles ». Il retrouvait, et commentait, les analogies entre certains fruits et certaines fleurs : entre la fraise, par exemple, et la violette; entre l'orange et la rose. Il admirait « les spires luxuriantes et la fine architecture de la grappe » ; la mandarine lui offrait l'image du noble, *qui s'est donné la peine de naître* ; la figue, au contraire, du vilain, « lourd, rustaud, mais productif ». Dans le règne animal, l'araignée était pour lui le symbole de l'*isolement primitif*, l'abeille du *monachisme*, la fourmi du *républicanisme*. L'araignée, remarquait-il avec Michelet, est un *paralogisme vivant* : elle ne peut se nourrir sans l'aide de la toile, ni faire la toile sans se nourrir ! Il définissait les poissons inesthétiques, « d'apparence stupide avec leur œil hagard, et cette déglutition continuelle, qui les fait sembler voraces outre mesure ».Il n'en est pas de même pour les amphibies, qui sont pour lui pleins d'intérêt : la grenouille et le crocodile, « l'alfa et l'oméga de la famille, partent du comique, voire du bouffon, pour atteindre le sublime de l'horreur ». Les oiseaux sont les natures esthétiques par excellence : « possesseurs des trois plus géniales activités d'un être vivant, l'amour, le chant et le vol ! » Et ils présentent contrastes et antithèses : « en face de l'aigle, roi du ciel, le cygne, roi débonnaire des étangs ; à côté du coq glorieux et libertin, l'humble et fidèle colombe ; d'un côté le paon dandy, de l'autre le dindon villageois ». Chez les mammifères, la nature compense par le *dramatique* le défaut de la pure beauté. S'ils n'ont pas le chant, ils commencent à articuler ; s'ils n'ont pas des plumes de mille couleurs, ils présentent des teintes profondes, mieux fondues, plus nourries de vie; s'ils n'ont pas le vol, ils ont la course, extrêmement variée. Et ce qui importe le plus, en eux commence à apparaître la physionomie et la vie individuelles. « L'épique animal

devient comique dans l'âne, dans l'*iniquae mentis asellus* ; idylle, dans les bêtes fauves : tragique, dans le taureau des Cafres, ce Codrus aux pieds fourchus qui volontairement se sacrifie au lion pour sauver le troupeau ». Et ici comme chez les oiseaux, les antithèses sont intéressantes : l'agneau et le bouc, que Tari appelait Jésus et le Diable ; le chien et le chat, abnégation et égoïsme ; le lièvre et le renard, le *Niais* et l'*Intrigant* ! Il faisait un grand nombre de subtiles observations sur la beauté humaine et sur la beauté relative des sexes, accordant à la femme la *grâce*, non la *beauté* proprement dite. « La beauté du corps c'est l'équilibre, et la femme a le corps déséquilibré ; c'est si vrai que dans la course elle tombe facilement : faite pour la gestation, elle a les jambes cagneuses, soutien adapté à son large bassin, et les épaules creuses, qui compensent la poitrine opulente ». Il discutait les différentes parties du corps : « les cheveux crépus expriment la force physique : les cheveux lisses, la force morale ». Les yeux bleus, napoléoniens, ont quelquefois la profondeur de l'océan : les verts semble ceints d'un charme triste : les gris, inindividuels : les noirs, très individuels ». « Une belle bouche est définie par Heine : *deux lèvres bien rimées* ; mais aux amoureux elle paraîtra plutot le *coquillage dont la perle est le baiser*.[1].

Quelle meilleure manière y a-t-il de prendre congé sans trop de dégout et d'ennui de l'Esthétique métaphysique de type allemand, que de rappeler cette bizarre réduction, pour ainsi dire en patois, qu'en faisait le bon vieillard Tari, « dernier prêtre joyeux d'une Esthétique arbitraire, source de confusion » ?

[1] Tari, *Lezioni di Estetica generale*, recueillies par C. Scamaccia-[illegible], Naples, 1884 ; *Elementi di Estetica*, compilation de G. Tommasuolo, [illegible] 1886.
[2] [illegible], *[illegible] Estremo Oriente*, Turin, 1894, p. 13.

XVII

Le terrain perdu par la métaphysique allemande fut occupé dans la seconde moitié du XIXe siècle par la métaphysique positiviste et évolutionniste, dont le plus notable représentant est l'anglais Spencer. Le propre de cette école consiste à répéter de seconde ou de troisième main certaines vues de l'idéalisme, en les allégeant de cet élément de philosophie pure, qui s'y mêlait chez les Schelling et les Hegel, et en y substituant un amas de petits faits et de menues anecdotes, destinés à donner le vernis *positiviste*. Ces théories, chères aux consciences vulgaires parce qu'elles répondent à des croyances religieuses invétérées, et le lustre de ce vernis, expliquent la fortune du positivisme spencérien à notre époque. Un autre trait qui les caractérise est le mépris barbare pour l'histoire, surtout pour l'histoire philosophique, et par suite le manque de tout lien avec la série constituée par les efforts séculaires de tant de penseurs : lien sans lequel il n'y a aucun labeur fécond, aucune possibilité de progrès. Positivisme et évolutionisme.

Spencer, par exemple (et pour nous limiter à ses opinions esthétiques), ignore complètement qu'il touche à des problèmes dont toutes, ou presque toutes les solutions, ont déjà été agitées et discutées : il commence son essai sur la *Philosophie du style* par ces paroles naïves : « Personne, je crois, n'a jamais donné une théorie d'ensemble de l'art d'écrire » (en 1852 !) ; et le chapitre sur les sentiments esthétiques dans les *Principes de psychologie* (1855) par l'aveu qu'il a entendu parler de l'observation faite sur le rapport de l'*art* avec le *jeu* par « un auteur allemand, dont il a oublié le nom » (Schiller !). Si ces pages d'esthétique avaient été écrites au XVIIIe siècle, elles auraient une place, quoique humble, entre les premières tentatives Esthétique de H. Spencer.

grossières de spéculation esthétique : au XIX[e] siècle, même ce peu de suggestion, qu'elles contiennent virtuellement, a épuisé ses effets. Dans l'essai sur l'*Utile et le beau* (1852-4), Spencer expose comment l'*utile* devient *beau*, quand il cesse d'être *utile* ; et il en donne pour exemple un château en ruine, qui, inutile aux usages de la vie moderne, sert de théâtre pour les parties de campagne, et devient un sujet de peinture pour orner les salons. Le principe de cette évolution serait le *contraste*. Dans un autre essai sur la *Beauté de la figure humaine* (1852), il explique cette beauté comme signe et effet de la bonté morale. Dans l'essai sur la *Grâce* (1852) il définit le sentiment du gracieux comme la *sympathie* pour la *force*, accompagnée d'*agilité*. Dans celui sur l'*Origine des styles de l'architecture* (1852-4) il trouve la beauté de l'architecture dans l'*uniformité* et la *symétrie* : idée, qui viendrait à l'homme du spectacle de l'équilibre corporel des animaux supérieurs, ou, comme dans l'architecture gothique, de l'analogie avec le monde végétal. Dans celui sur le *Style*, il place la cause de la beauté dans l'*économie de l'effort*. Dans l'essai sur l'*Origine et fonction de la musique* (1857), la musique est déclarée le *langage naturel des passions*, destiné à accroître la sympathie entre les hommes[1]. Dans les *Principes de psychologie*, Spencer considère les sentiments esthétiques comme provenant de la décharge de l'énergie exubérante dans l'organisme ; et en distingue les divers degrés, de la simple sensation à la sensation accompagnée d'éléments représentatifs, puis à la perception qui a des sentiments représentatifs plus complexes, à l'émotion, et à cet état de conscience, qui dépasse les sensations et les perceptions. Selon Spencer, on a la forme la plus parfaite du sentiment esthétique, quand ces trois ordres de jouissance sont produits ensemble par la pleine action de leurs facultés respectives, avec la moindre défalcation causée par ce qu'il y a de douloureux dans l'activité excessive. Mais il est bien rare d'éprouver une

[1] *Essays scientific, political and speculative*, 1858-62 (trad. franç., Paris, 1879, vol. III).

excitation esthétique de cette sorte : presque toutes les œuvres d'art sont imparfaites, parce qu'aux effets artistiques se mêlent les anti-artistiques : tantôt la technique est peu satisfaisante, tantôt l'émotion n'est pas d'ordre élevé. Ce qui règne sans conteste dans l'admiration universelle, si on le mesure avec le critérium exposé, doit être relégué à un degré relativement inférieur. « En commençant par l'épopée des Grecs et par les représentations que nous ont données leurs sculpteurs des légendes analogues, lesquelles tendent à provoquer des sentiments égoïstes ou égo-altruistes ; en passant par la littérature du moyen-âge, pénétrée également de sentiments inférieurs, à travers les œuvres des vieux maîtres, qui rarement compensent avec les idées et les sentiments qu'ils inspirent le déplaisir qu'ils donnent à nos sens, cultivés dans l'étude des apparences ; et en arrivant enfin aux œuvres tant célébrées de l'art moderne, excellentes par l'exécution technique, mais peu élevées par les émotions qu'elles expriment et qu'elles font naître, comme les scènes de bataille de Gérome, qui sont tantôt sensuelles, tantôt sanguinaires ; — nous voyons que, dans l'une ou dans l'autre des qualités requises, elles sont bien loin des formes d'un art qui corresponde aux formes les plus hautes du sentiment esthétique »[1]. Blasphèmes, ces derniers mots, de critique artistique ; comme les théories exposées plus haut sont des substitutions de mots à mots : du mot *facilité* à celui de *grâce*, du mot *économie* à celui de beauté littéraire ; et ainsi de suite. Si on veut déterminer en quelque façon la position philosophique de Spencer, on doit dire qu'il oscille entre le sensualisme et le moralisme, et n'a jamais aucun soupçon de l'art en tant qu'art.

Physiologistes l'Esthétique Allen, Helmhotz et autr

On observe la même oscillation dans d'autres écrivains anglais comme Sully et Bain, qui toutefois donnent des preuves d'une familiarité plus grande avec les choses de l'art[2].

[1] *Principles of Psychology*, 1855, nouv. éd. 1870 (trad. franç., Paris, 1874-5), part. VIII, ch IX, §§ 533-540.

[2] J. Sully, *Outlines of Psychology*, Londres, 1884 ; *Sensation and Intuition, Studies in Psychology and Aesthetics*, *ibid.*, 1874 ; et cf. l'art. *Aesthetics* dans l'*Encyclopaedia Britannica*. Alex. Bain, *the Emotions and the Will*, Londres, 1859, ch. XIV.

Allen, dans ses nombreux essais et dans l'*Esthétique physiologique* (1877), apporte une grande quantité de renseignements et d'expériences physiologiques, dont nous ne saurions préciser la valeur scientifique en physiologie, mais qui certainement n'en ont aucune en esthétique. Il maintient la distinction entre les activités nécessaires ou vitales, et les activités du superflu ou du jeu, définissant le plaisir esthétique comme « le concomitant subjectif de la somme normale de l'activité, non directement liée avec les fonctions vitales, dans les organes terminaux périphériques du système nerveux cérébro-spinal »[1]. — Le fait physiologique comme cause du plaisir de l'art est présenté sous un autre aspect par de plus récents chercheurs : pour eux il ne dépend pas seulement « de l'activité de l'organe visuel et des phénomènes musculaires qui lui sont associés, mais de la participation de quelques-unes des fonctions les plus importantes de tout l'organisme, comme la respiration, la circulation, l'équilibre, l'accommodation musculaire intime ». L'art a eu son origine, sans doute, dans le plaisir que peut avoir éprouvé « quelque homme préhistorique à respirer régulièrement sans avoir besoin de réadapter ses organes, quand il traça pour la première fois, sur un os ou dans l'argile, des lignes séparées par des intervalles réguliers »[2]. — En Allemagne, le même ordre de recherches physico-esthétiques a été cultivé par Helmholtz, par Brücke, par Stumpf[3]. Mais ceux-ci, généralement, ont su se tenir mieux dans le champ de l'optique et de l'acoustique, fournissant des éclaircissements sur les processus physiques de la technique artistique, et sur les raisons

[1] *Physiological Aesthetics*, Londres, 1877. Articles divers dans *Mind*, vol. III, IV, V.

[2] VERNON LEE et C. ANSTRUTTER-THOMSON, *Beauty and Ugliness*, dans la *Contemporary Review*, oct.-nov. 1897 (réun. dans ARRÉAT, *Dix années de philos.*, pp. 80-85). Des mêmes : *Le rôle de l'élément moteur dans la perception esthétique visuelle, Mémoire et questionnaire soumis au IVe Congrès de psychol.*, réimp. Imola, 1901.

[3] H. HELMHOLTZ, *Die Lehre von der Tonempfindung als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863, 4e édit., 1877 : BRUCKE-HELMHOLTZ, *Principes scientifiques des beaux-arts*, édit. franç., Paris, 1881 ; C. STUMPF, *Tonpsychologie*, Leipzig, 1883.

du plaisir des impresions visuelles et auditives en tant que telles, sans prétendre fondre l'Esthétique dans la Physique, ou priver la première de son caractère spirituel ; en indiquant même quelquefois la diversité des deux ordres de recherches. Même les herbartiens dégénérés, traduisant, comme nous l'avons déjà noté, les *formes* métaphysiques du maître en phénomènes physiologiques, firent les yeux doux à la thèse des nouveaux et grossiers sensualistes.

Méthode des sciences naturelles dans l'Esthétique.

La superstition pour les sciences naturelles s'est alliée souvent, comme il arrive à toutes les superstitions, avec une espèce de curieuse et peut-être inconsciente *hypocrisie*. Non seulement les cabinets de chimie, de physique et de physiologie sont devenus des antres de Sybilles, où retentissent pleines d'assurance les plus bizarres demandes touchant tout ce qui peut intéresser l'esprit humain, mais encore beaucoup de ceux qui en réalité faisaient et font leurs recherches avec la vieille et inévitable méthode de l'observation interne, n'ont pas su se soustraire à l'illusion, ou à l'artifice, qu'ils se servaient au contraire de la *méthode des sciences naturelles*. — Une de ces illusions, ou fictions, est contenue dans la *Philosophie de l'art* d'Hippolyte Taine [1]. « Supposez — dit-il — que, par l'étude des arts des différents peuples et des différentes époques, on parvienne à définir la nature et marquer les conditions d'existence de chaque art : nous aurions alors une explication complète des beaux-arts et de l'art en général ; c'est-à-dire nous aurions ce qu'on appelle une *Esthétique*. » Cette Esthétique, historique et non dogmatique, fixe des caractères et constate des lois : « elle fait comme la botanique qui étudie, avec un intérêt égal, tantôt l'oranger et le laurier, tantôt le sapin et le bouleau ; elle est elle-même une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines. A ce titre, elle suit le mouvement général qui rapproche aujourd'hui les sciences morales des sciences naturelles, et qui, donnant aux premières les principes, les

Esthétique de Taine.

[1] *Philosophie de l'art*, 1866-69 (4e éd., Paris, 1885).

précautions et les directions des secondes, leur communique la même solidité et leur assure le même progrès »[1]. Après ce préambule, Taine laisse de côté les sciences naturelles, et comme tout simple mortel, se met à définir l'art, analysant ce qui se passe dans l'âme humaine devant les œuvres d'art. Et quelles analyses, et quelles définitions! L'art est une imitation, mais une imitation qui vise à rendre sensible le *caractère essentiel* des objets. Ce caractère essentiel « est une qualité dont toutes les autres, ou du moins beaucoup d'autres, dérivent suivant des liaisons fixes ». Par exemple, le caractère essentiel d'un lion est d'être « un grand carnassier », et cela détermine la conformation de chacun de ses membres : le caractère essentiel de la Hollande est d'être « une terre formée par des alluvions ». C'est justement pourquoi l'art ne doit pas répondre nécessairement à des objets réellement existants : l'architecture, la musique, manifestent des caractères essentiels, sans qu'il y ait dans la nature des objets correspondants[2]. Maintenant, sans nous arrêter aux exemples bien curieux du lion et de la Hollande, qu'est-ce que le *caractère essentiel*, dont parle Taine ? N'est-ce pas précisément la même chose que les *idées*, que les *types*, que les *concepts*, que l'esthétique pédagogique, ou métaphysique assignait à l'art comme objet ? Taine lui-même nous met là-dessus hors de doute : « Ce caractère, dit-il, est ce que les philosophes appellent l'*essence* des choses ; et à cause de cela ils disent que l'art a pour but de manifester l'essence des choses ». « Nous laisserons de côté, continue-t-il, ce mot d'*essence*, qui est technique » : mais il accepte et met en œuvre la pensée que ce mot signifie[3]. Il y a deux routes, selon lui, pour arriver à la vie supérieure de l'homme, qui est la contemplation : la science et l'art. « La première, par laquelle, dégageant les causes et les lois fondamentales, il les exprime en formules exactes et en termes abstraits ; la seconde, par laquelle il manifeste ces causes et ces lois fondamentales, non plus en défi-

Métaphysique et moralisme dans Taine.

[1] *Op. cit.*, I, 13-15.
[2] *Op. cit.*, I, 17-54.
[3] *Op. cit.*, I, 37.

nitions arides, inaccessibles à la foule et intelligibles seulement pour quelques hommes spéciaux, mais d'une façon sensible et en s'adressant non seulement à la raison, mais encore aux sens et au cœur de l'homme le plus ordinaire. L'art a cela de particulier qu'il est à la fois *supérieur* et *populaire*, qu'il manifeste ce qu'il y a de plus élevé et qu'il le manifeste *à tous* » [1]. La rechute dans la théorie pédagogique est ici évidente. Comme chez les esthéticiens métaphysiciens, les œuvres d'art se disposent pour lui en une échelle de *valeurs*. Il a commencé par proclamer l'absurdité de tout jugement du goût : à chacun son goût [2] ; pour finir en déclarant que le *goût personnel* n'a *aucune valeur*, et qu'il faut en abstraire, et établir une commune mesure, pour marquer les progrès et les déviations, les fioritures et les dégénérations, pour approuver et désapprouver, louer et blâmer [3]. Son *échelle de valeurs* est double, ou triple : il s'agit d'établir, en premier lieu, le *degré d'importance du caractère*, c'est-à-dire la plus ou moins grande *généralité de l'idée*, et le *degré de bienfaisance*, c'est-à-dire la plus ou moins grande *valeur morale* de la représentation : deux degrés — dit-il — qui sont deux aspects d'une qualité unique, de la *force*, considérée une fois en elle-même, et une fois eu égard à d'autres ; il s'agit d'établir, en outre, le *degré de convergence des effets*, c'est-à-dire de la plénitude de l'expression, de l'harmonie entre l'*idée* et la *forme* [4]. Cette exposition, tantôt morale et tantôt métaphysique, est accompagnée à chaque pas des protestations ordinaires, par exemple : « Selon notre habitude, nous étudierons tout cela en naturalistes, méthodiquement, par l'analyse, et nous essayerons d'arriver non pas à un hymne, mais à une loi [5] » comme si cela suffisait à cacher la dérivation et la vraie nature de sa pensée. Qu'on imagine que Taine va jusqu'à faire des *solutions dialectiques*, comme on peut le voir par cet exemple : — Dans la période primitive de l'art italien, dans la pein-

[1] *Op. cit.*, I, 54.
[2] *Op. cit.*, I, 15.
[3] *Op. cit.*, II, 277.
[4] *Op. cit.*, II, 257-400.
[5] *Op. cit.*, II, 257-8.

ture de Giotto, on trouvait l'*âme*, mais non le *corps* : thèse. A la renaissance, dans Verrocchio et autres semblables, on trouvait le *corps*, mais non l'*âme* : antithèse. Au XVI[e] siècle, avec Raphaël, on voit s'harmoniser expression et anatomie, *âme* et *corps* : synthèse[1].

T. Fechner. Esthétique inductive.

Mêmes protestations, même procédé dans l'allemand Gustave Théodore Fechner. Dans son *Introduction à l'Esthétique* (1876) Fechner dit qu'il « renonce à la tentative de déterminer conceptuellement l'essence objective du beau » : il veut faire non une esthétique métaphysique, *d'en haut* (« von oben »), mais une esthétique inductive, *d'en bas* (« von unten ») : se mettre en quête de *clarté*, non de *hauteur* : l'esthétique métaphysique doit être à l'inductive ce que la *Philosophie de la nature* est à la *Physique*[2]. Procédant par induction, il découvre une longue série de lois ou principes esthétiques, comme ceux par exemple du *seuil esthétique*, de l'*aide* ou *accroissement*, de l'*unité dans la variété*, de l'*absence de contradiction*, de la *clarté*, de l'*association*, du *contraste*, de la *conséquence*, de la *conciliation*, du *juste milieu*, de l'*emploi économique*, de la *persistance*, du *changement*, de la *mesure*, etc., etc. Il exhibe ce chaos dans nombre de chapitres, tout heureux et fier de se montrer si physique et si peu concluant. Il décrit en outre les

Ses expériences.

expériences accomplies, du genre de la suivante : — On prend dix rectangles de carton blanc de superficie à peu près égale (correspondant à un carré de 80 mm. de côté), mais de différente proportion des côtés, depuis le rapport de 1 × 1, jusqu'à celui de 2 × 5, et entre autres aussi le rapport de la *section d'or*, de 21 × 34. On les met en désordre sur une table noire, et on appelle des personnes de conditions et de caractères très divers, appartenant pourtant toutes aux classes cultivées. En appliquant la *méthode du choix*, on demande à chacune d'indiquer, en faisant abstraction de la pensée d'un usage déterminé, lequel de ces rectangles lui produit l'impression la plus agréable, et aussi lequel lui déplaît le plus de tous. On

[1] *Op. cit.*, II, 393.
[2] *Vorschule der Aesthetik*, 1876 (2e édit., Leipzig, 1897-8).

note les réponses, on divise par individus mâles et femelles, et on constitue des *tables* de chiffres. — Fechner avoue que dans cette expérience souvent les gens interrogés faisaient des réserves, ne sachant décider du plaisir et du déplaisir, à moins de rapporter l'objet à un usage déterminé ; quelquefois ils refusaient carrément tout jugement; presque toujours, le jugement était peu sûr et indécis ; après une seconde observation ils donnaient des réponses complètement différentes des premières. Mais les erreurs, on le sait, se compensent ; ces tables enseignent que les préférences vont surtout, plutôt qu'au carré, aux formes rectangulaires qui s'en rapprochent, et que celle selon le rapport 21 × 34 rencontre une faveur marquée[1]. Cette méthode a été exactement définie : « une moyenne de jugements arbitraires d'un total arbitraire de personnes arbitrairement choisies[2] ». Et Fechner communique encore, toujours dans des tables, les résultats d'un dépouillement qu'il a fait de je ne sais combien de catalogues de musées de peintures, notant les *dimensions* et les *formats* des tableaux par rapport aux *sujets* représentés[3] ; et ainsi de suite. Mais ensuite, quand il veut dire ce qu'est le *beau*, il ne sait que recourir à la vieille méthode de l'analyse interne. Le concept du beau — proteste-t-il — est pour lui un simple expédient (Hülfsbegriff) dans le sens de la langue courante, pour indiquer brièvement ce qui réunit les conditions prépondérantes du plaisir immédiat[4] ». Et il distingue trois sens du mot *beau*, c'est-à-dire trois concepts différents : un beau au sens *large*, qui est l'*agréable* en général ; un beau au sens *étroit*, qui est un plaisir plus élevé, mais toujours sensible ; et un beau au sens *très étroit*, le vrai *beau*, qui est « ce qui non seulement plaît mais a le *droit* de plaire, a une *valeur* dans le plaisir », dans lequel s'entrecroisent les concepts du *beau* (agréable) et du *bon*[5]. Le beau, en somme, est ce qui doit objectivement plaire ; et répond en tout point au *bon* des

Trivialité de ses idées sur Beau et sur l'Art.

[1] *Op. cit.*, I, ch. XIX.
[2] Schasler, *Krit. Geschichte d. Aesth.*, p. 1117.
[3] *Op. cit.*, II. pp. 273-314.
[4] *Op. cit.*, préf., p. IV.
[5] *Op. cit.*, I, 15-30.

actions. « Le *Bon* — dit Fechner — est comme l'homme sérieux, qui ordonne toute sa vie domestique, pèse le présent et l'avenir, et s'efforce de tirer profit de toute circonstance ; la *Beauté* est son épouse florissante, qui prend soin du présent, tenant compte des volontés du mari ; l'*Agréable* est le bébé, tout sens et jeux ; l'*Utile*, le serviteur, qui prête son travail manuel aux patrons et ne reçoit son pain qu'autant qu'il le mérite. Le *Vrai*, enfin, vient comme prédicateur et instituteur dans la famille : prédicateur dans la foi, instituteur dans le savoir : il donne l'œil au Bien, la main à l'Utile, et tient un miroir devant la Beauté » [1] ! A propos de l'art, il en résume toutes les lois ou règles essentielles en ceci que : 1° l'art choisit de représenter une idée précieuse, ou pour le moins intéressante ; 2° il l'exprime dans le sensible de la manière qui convient le mieux à son contenu ; 3° parmi les différents moyens de représentation, également convenables, il préfère ceux qui en eux-mêmes sont plus agréables que d'autres ; 4° il en est de même pour tous les détails : 5° en cas de conflit entre ces règles, on fait céder l'une à l'autre, de façon qu'on ait le plaisir le plus grand et le plus *précieux* (« das grösstmögliche und werthvollste Gefallen ») [2]. Mais pourquoi Fechner, qui avait déjà toute prête dans l'esprit cette théorie, comme il dit, *eudémonique* [3], du Beau et de l'Art, se donnait-il tant de peine pour énumérer principes et lois, et pour construire expériences et tables, qui n'apportent aucun appui à sa théorie ? Peut-être tout cela était-il pour lui un passe-temps, comme de jouer au *solitaire* et de faire collection de timbres-postes ?

Ernest Grosse. *Esthétique spéculative et Science de l'art.*

On peut voir un autre exemple de la superstition envers les sciences naturelles dans le livre du prof. Ernest Grosse, sur les *Origines de l'art* [4]. Grosse, plein de mépris pour toutes ces recherches, qu'il considère et appelle en bloc *Esthétique spéculative*, n'en désire pas moins une *Science de l'art* (Kunstwis-

[1] *Op. cit.*, I, 32.
[2] *Op cit.*, II, 12-13.
[3] *Op. cit.*, I, 38.
[4] *Die Anfänge der Kunst*, Fribourg en B., 1894.

senschaft), qui tire les lois de l'amas des faits historiques recueillis jusqu'à présent. Seulement il veut qu'aux matériaux proprement historiques on joigne les matériaux ethnographiques et préhistoriques. car on ne peut obtenir de lois vraiment générales de l'étude exclusive de l'art des peuples cultivés, « comme serait imparfaite une théorie de la reproduction, qui se baserait exclusivement sur la forme qu'elle prend de préférence chez les mammifères [1] » ! Mais lui aussi, Grosse, après avoir manifesté son aversion et ses desseins, se retrouve tout de suite, comme Taine et Fechner, dans l'embarras. Car on ne peut sortir de ceci : pour étudier les faits *artistiques* des peuples primitifs et sauvages, il faut bien partir d'un concept de l'*art !* Toutes les métaphores naturalistes et les lénitifs de paroles, auxquels Grosse a recours, ne parviennent pas à cacher la nature de son procédé, hélas ! si semblable à celui de l'Esthétique *spéculative* tant dédaignée ! « Comme un voyageur, qui veut explorer un pays étranger, s'il ne possède pas au moins une représentation générale de la situation de ce pays, et de la direction de son chemin, doit craindre de se perdre complètement ; ainsi nous avons besoin, avant de nous livrer à nos recherches, d'une orientation générale et préliminaire sur la nature des phénomèmes (« über das Wesen der Erscheinungen »), sur lesquels nous devons diriger notre attention ». Certes « une réponse exacte et complète à la question ne pourra être donnée que tout au plus à la fin des recherches, qui ne sont pas encore commencées. La caractéristique, qu'on cherche au début... pourra être notablement modifiée à la fin » ; il ne s'agit pas, Dieu nous en garde ! d'imiter les vieux esthéticiens ; il s'agit seulement de « donner une définition, qui soit comme un châtelet provisoire, qu'on abat après l'achèvement de l'édifice [2] ». Paroles, paroles, et encore paroles : ce peu d'idées générales, de *lois artistiques*, qui est dans son livre, il l'a tiré, non pas de l'étude des témoignages des voyageurs sur les peuples sauvages, mais de l'analyse

[1] *Op. cit.*, p. 19.
[2] *Op. cit.*, pp. 45-6.

de ses propres états d'âme ; et même (et comment aurait-il pu faire autrement ?) il a interprété les premiers avec l'aide des seconds. Arrivant à la définition, Grosse considère l'activité *esthétique* comme celle qui, dans son développement et dans son résultat, a une valeur immédiate de sentiment (*Gefühlswerth*) ; et qui est par suite un but à elle-même. C'est l'opposé de la *pratique :* entre les deux s'interpose, comme moyen terme, l'activité du *jeu*, qui, comme la pratique, a un but externe, mais, comme l'esthétique, trouve la jouissance non pas dans le but à peu près insignifiant, mais dans l'activité même [1]. A la fin du livre, il observe qu'il est rare chez les peuples primitifs que l'activité artistique ne soit pas accompagnée de la pratique : et que l'art commence *social*, pour devenir seulement aux époques cultivées *individuel* [2].

Esthétique sociologique. Les esthétiques de Taine et de Grosse pourraient être dites aussi *sociologiques*. Mais attendu que la sociologie comme science n'existe pas [3], nous devons nous conduire envers la superstition sociologique comme envers celle des naturalistes : dépasser les prologues et les desseins inexécutables, pour voir ce que par nécessité objective, ont fait leurs auteurs : c'est-à-dire à laquelle des manières de voir possibles ils ont adhéré, ou entre lesquelles ils se sont tenus incertains, les acceptant partiellement : en laissant de côté le cas, qui n'est pas rare, où, au lieu de construire l'esthétique, ils ont simplement traité de l'histoire de l'art ou de l'histoire de la civilisation. — Quelques

Proudhon. réformateurs sociaux, comme Proudhon, ont renouvelé à notre époque les condamnations de Platon et les tempéraments moraux de l'antiquité et du moyen-âge. Proudhon repoussait la formule de l'art pour l'art : il considérait l'art comme quelque chose de sensuel et d'agréable, et par conséquent obligé d'obéir et de se subordonner à la fin juridique [illegible] poésie, sculpture, peinture, musique, romans, histoires, comédies, tragédies, n'ont pas d'autre mission que

d'exhorter à la vertu et d'éloigner du vice [1]. Le développement de la *sympathie sociale* est la fonction de l'art selon celui qui a été célébré comme le fondateur de l'*Esthétique sociologique* : Guyau. Au dire de quelques critiques français, avec Guyau commence la troisième époque de l'histoire de l'Esthétique : laquelle, avec Platon, fut esthétique de l'*idéal*, avec Kant esthétique de la *perception* ; avec Guyau elle devient esthétique de la *sympathie sociale* ! Ses *Problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884) combattent la théorie du *jeu*, pour y substituer celle de la *vie* : l'œuvre posthume, *l'Art au point de vue sociologique* (1889), établit plus précisément que cette vie est la vie *sociale* [2]. Si le beau est l'*agréable intellectuel*, il ne peut s'identifier avec l'*utile*, qui n'est pas l'agréable, mais la *recherche de l'agréable* : pourtant l'*utilité* (et ici Guyau croit s'opposer à Kant, non moins qu'aux évolutionnistes) n'exclut pas toujours la *beauté* ; et même, elle en constitue souvent un gradin inférieur. Guyau ne croit pas que l'art rentre complètement dans la sociologie : il y entre seulement *en grande partie* [3] ; l'art a pour lui deux buts distincts. Le premier est de produire des sensations agréables (de couleurs, sons, etc.). Tandis qu'il poursuit ce but, il se trouve en présence de lois scientifiques, dont un grand nombre sont incontestables. L'esthétique est, par ce côté, en contact avec la physique (optique, acoustique, etc.), avec les mathématiques, avec la physiologie, avec la psychologie. En effet, la statuaire repose surtout sur l'anatomie et la physiologie ; la peinture sur l'anatomie, la physiologie et l'optique ; l'architecture sur l'optique (section d'or, etc.) ; la musique sur la physiologie et l'acoustique ; la poésie sur la métrique, dont les lois les plus générales sont acoustiques et physiologiques. Le second but de l'art est de produire des phénomènes d'*induction psychologique*, qui aboutissent à des idées et à des sentiments de nature plus complexe (sympathie pour les personnages

M. Guyau.

[1] *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, 1875.
[2] M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 1889 (3e édit., Paris, 1895) ; *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, 1884 ; cf. Fouillée, préf. du premier ouvrage, pp. XLI-XLIII.
[3] *L'art au point de vue sociol.*, préf., p. XLVII.

représentés, intérêt, pitié, indignation, etc.) : en un mot, à tous les sentiments sociaux. Ces phénomènes d'induction sont ce qui rend l'art *expressif de la vie*. De là deux tendances : d'une part, tendance vers les harmonies, les consonnances, vers tout ce qui plaît aux oreilles et aux yeux ; de l'autre, tendance à transporter la vie dans le domaine de l'art. Le génie, le vrai génie, a pour mission d'équilibrer les deux tendances. Les *décadents* et les *déséquilibrés* font manquer dans l'art le but social de la sympathie ; et se servent de la sympathie contre la sympathie [1]. En traduisant cela dans le langage qui nous est bien familier, nous dirons que Guyau admet un art purement hédonique, auquel il superpose un art hédonique mis au service de la morale. —

M. Nordau. C'est la même polémique contre les décadents, les déséquilibrés, les individualistes, que soutient un autre écrivain, Nordau, lequel assigne à l'art la fonction de rétablir la vie *intégrale* dans le fractionnement et dans la spécialisation caractéristiques de la société industrielle ; et il observe que l'art pour l'art, l'art simple expression d'états internes, et objectivation des sentiments de l'artiste, existe ; mais est « l'art de l'homme quaternaire, de l'homme des cavernes [2] ».

Naturalisme. C. Lombroso. On pourrait appeler aussi naturaliste l'esthétique, que l'on tire de la théorie du *Génie comme dégénération*, mise en circulation par Lombroso et son école. Le suc de cette théorie consiste dans le raisonnement suivant : — Les grands efforts mentaux, l'absorption totale dans une pensée et un travail prédominant produisent souvent des désordres physiologiques dans l'organisme ou la négligence et l'atrophie des autres fonctions de la vie ; mais ces désordres rentrent dans le concept pathologique de maladie, dégénérescence, folie ; donc, le *génie* s'identifie avec la maladie, avec la dégénérescence et avec la folie. Magnifique syllogisme du particulier au général, deux termes de l'un à l'autre desquels, selon la logique traditionnelle, *non est consequentia*. Mais avec Lombroso et son école, avec les

[1] *Op. cit., passim*, surtt. c. IV ; cf. pp. 64, 85, 380.
[2] MAX NORDAU, *La funzione sociale dell'arte*, 2e éd., Turin, 1897.

sociologues à la Nordau, nous sommes arrivés à l'extrême limite, qui sépare l'erreur spécieuse de la bévue vulgaire, née d'ignorance et de légèreté. — Il n'y a qu'une simple confusion de l'investigation et de la description historique avec l'analyse scientifique dans les recherches de certains *sociologues* et *ethnographes*; par exemple dans celles de Karl Bücher, qui, étudiant la vie des peuples primitifs, affirme que poésie, musique et travail étaient fondus en un fait unique : poésie et musique ensemble étaient destinées à régler le rythme du travail [1]. Cela pourra être vrai ou faux. important ou non historiquement; mais cela n'a rien à voir avec la science esthétique. De même André Lang est d'avis que la théorie sur l'origine de l'art comme expression désintéressée de la faculté mimétique ne se trouve pas confirmée par ce que nous connaissons de l'art primitif, qui est décoratif plutôt qu'expressif [2] ; comme si l'art primitif, *qui est à interpréter*, pouvait devenir lui-même critérium philosophique d'interprétation.

Recul de la Linguistique.

Le naturalisme mal entendu a produit de funestes effets aussi sur la Linguistique, à laquelle, dans la dernière partie du siècle, on demanderait en vain les profondes recherches de l'époque de Humboldt, poursuivies par Steinthal. Steinthal ne réussit pas à constituer, à son tour, une véritable école, qui le continuât et le perfectionnât. Populaire et imprécis, Max Müller soutint, avec exagération, l'indivisibilité de la parole et de la pensée, confondant cette dernière avec la pensée logique, ou au moins ne l'en distinguant pas ; quoiqu'une fois il dise que la formation des noms a plus affaire avec l'*esprit* (wit) au sens de Locke, c'est-à-dire, dirions-nous, avec l'imagination, qu'avec le *jugement*. Il soutint, en outre, que la Linguistique n'est pas une science *historique*, mais une science *naturelle*, parce que le langage n'est pas l'invention de l'homme : dilemme, qui fut débattu et résolu de diverses manières, comme si, outre l'histoire et les sciences naturelles, il n'y avait pas les sciences de

[1] Karl Bücher, *Arbeit u. Rhythmus*, 2e édit., Leipzig, 1899.
[2] *Custom and Myth*, p. 276, cit. par Knight, *The philosophy of Beautiful*, I, 9-10.

l'esprit, dans lesquelles justement rentre la Linguistique [1]. Mais on perdait de plus en plus la conscience de ces sciences de l'esprit ; par suite le langage, quand il n'apparaissait pas comme un mystère insoluble, était de plus en plus mutilé et falsifié. L'autre philologue, Whitney, s'élevant contre la théorie *miraculeuse* de Müller, niait que la pensée fût indissoluble de la parole : le sourd-muet ne parle pas, et pourtant il pense : la pensée n'est pas une fonction du nerf acoustique. Il revenait à l'ancienne doctrine de la parole comme *signe*, ou *moyen d'expression* de la pensée humaine, sujette à la volonté, résultante d'une synthèse de facultés, telle qu'est la capacité d'adapter d'une manière intelligente les moyens à la fin [2]. L'esprit philosophique renaît avec le livre de Paul sur les *Principes de l'histoire du langage* (1880) [3] : esprit philosophique, bien que l'auteur se défende de vouloir faire de la philosophie, et cherche d'autres expressions pour ne pas prononcer celle, discréditée, de *philosophie du langage*. Si Paul apparaît incertain sur les rapports de la logique et de la grammaire, il a le mérite d'avoir repris le point de vue de Humboldt, qui identifiait la question de l'*origine* du langage avec celle de la *nature* du langage : le langage a son origine chaque fois qu'on parle. Et cet autre mérite lui revient encore d'avoir critiqué, d'une façon définitive, l'*ethnopsychologie* (Völkerpsychologie) de Steinthal et de Lazarus, montrant qu'il n'existe pas une psyché collective, et que le langage ne se concrétise que dans l'individu. — C'est à l'*ethnopsychologie*, à cette science inexistante, que Wundt au contraire rattache non seulement la mythologie et les mœurs, mais aussi le langage [4] : dans son dernier ouvrage, consacré justement au langage [5], le célèbre physiopsychologue

Signes de réveil. H. Paul.

La linguistique de Wundt.

[1] *Lectures on the Sciences of Language*, 1861 et 1864 (trad. franç., *La science du langage*, Paris, 1867).

[2] WILL. DWIGHT WHITNEY, *The life and growth of Language*, Londres, 1875 (trad. ital., Milan, 1876).

[3] HERMANN PAUL, *Principien der Sprachgeschichte*, 1880 (2e edit. Halle, 1886).

[4] WILH. WUNDT, *Ueber Wege u. Ziele d. Völkerpsychologie*, 1886.

[5] *Die Sprache*, Leipzig, 1900, 2 vol. (1re partie de la Völkerpsychologie.

a le tort ce faire écho aux mots d'esprit de Whitney, appelant *théorie du miracle* (« Wundertheorie ») la glorieuse théorie inaugurée par les Herder et les Humboldt, qu'il accuse d'*obscurité mystique* (« mystische Dunkel »). Cette façon de voir, dit-il, pouvait trouver quelque justification, tant que le principe évolutionniste n'était pas arrivé à un empire absolu dans son application à la nature organique en général, et surtout à l'homme. Wundt confond obstinément la question de l'apparition historique du langage avec celle de sa *nature* et *genèse* internes. Il n'a aucun soupçon de la fonction de l'imagination et du vrai rapport entre la pensée et l'expression. Il ne trouve pas de différence substantielle entre l'expression au sens naturaliste et l'expression au sens linguistique et spirituel : la langue est une forme spéciale, d'un développement original, des manifestations vitales psychophysiques, des mouvements expressifs des animaux. C'est de là que le langage sort d'une manière continue ; on s'explique donc « que, outre le concept général du mouvement expressif (« Ausdrucksbewegung ») il n'y ait aucune marque spécifique, qui délimite le langage d'une manière non arbitraire »[1]. La philosophie de Wundt montre, nous semble-t-il, sa fragilité, dans cette inaptitude à comprendre la nature spirituelle du langage et de l'art.

La considération hédonique, psychologique, morale du fait esthétique ne put être endiguée par le mouvement néocritique ou néokantien, qui pourtant s'attacha à sauver du mieux qu'il le pouvait le concept de l'Esprit, dans l'invasion du naturalisme et du matérialisme[2]. Le néocriticisme a hérité de Kant la courte intelligence pour la fonction de l'imagination créatrice ; et semble ignorer toute autre forme de connaissance que l'intellective. — Un des premiers philosophes d'école, qui adhéra au sensualisme esthétique, fut, en Allemagne, Kirch-

Néocriticisme et empirisme.

Kirchmann.

Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte).

[1] *Op. cit., passim* : cf. I. 31 sqq, II, 599, 603-609.

[2] A. F. Lange. *Geschichte des Materialismus, u. Kritik seiner Bedeutung i. d. Gegenwart*, 1866.

mann, promoteur d'un prétendu *réalisme*, et auteur d'une *Esthétique sur une base réaliste* (1868)[1]. Pour lui, le fait esthétique est l'*image* (Bild) d'un *réel* ; mais une *image animée* (seelenvoll), et purifiée et renforcée, c'est-à-dire *idéalisée*. De l'image du *plaisir* on a le *Beau* ; de celle de la douleur le *Laid*. Le beau donne lieu à une triple *modification*. Selon le contenu, il est *sublime*, *comique*, *tragique*, etc. Selon l'image, il est beau *de nature* et beau d'*art*. Selon l'idéalisation, il est idéal et naturel, formel et spirituel, symbolique et classique. N'ayant pas pénétré la nature du phénomène d'objectivation esthétique, Kirchmann construit une nouvelle catégorie psychologique, de *sentiments idéaux* ou *apparents*, provoqués par l'œuvre d'art et qui seraient comme une atténuation et une apparence de ceux de la vie réelle[2]. — Et de même que plusieurs herbartiens s'allèrent transformant en physiologistes et naturalistes du plaisir esthétique, de même, par une évolution ou une involution analogue, plusieurs idéalistes se rapprochèrent du psychologisme. Parmi ceux-ci il faut rappeler, en premier lieu, le vieux Théodore Vischer, qui, dans son autocritique, considérait l'Esthétique comme une *union* de *mimique* et d'*harmonique* (« vereinte Mimik und Harmonik ») : le Beau devint pour lui l'*harmonie de l'univers*, qui en réalité ne se réalise jamais, parce qu'elle ne se réalise qu'à l'infini : on croit la saisir dans le Beau, mais c'est une illusion ; et l'essence du fait esthétique est dans cette illusion transcendantale[3]. Son fils, Robert Vischer, introduisit le mot *Einfühlung*, avec d'autres de semblable facture, pour désigner la vie que l'homme répand dans les choses naturelles, par le moyen du processus esthétique[4]. Contre l'associationisme et en faveur d'un téléologisme immanent dans le Beau, Volkelt écrivit un livre sur le *Symbole*[5], reliant la symbolique avec le panthéisme. Au point de vue illusioniste se

…physique …uite en psy…ogie. Vis…

[1] J. H. v. KIRCHMANN, *Aesthetik auf realistischer Grundlage*, Berlin, 1868.
[2] *Op. cit.*, I, 54-57 ; cf. *Théorie*, pp. 78-79.
[3] *Kritische Gänge*, V, 25-6, 131.
[4] R. VISCHER, *Ueber das optische Formgefühl*, Leipzig, 1873.
[5] *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*, Iéna, 1876.

rattache Frédéric Nietzsche, qui, répétant et en même temps altérant Schiller et Schopenhauer, définit la fonction artistique « l'activité de celui qui repose », et la fait passer par les deux degrés de l'état *apollinien*, qui crée le monde réel et sympathise avec tout ce qui vit et souffre, et l'état *dionysiaque*, ou *tragique*, produisant la catharsis pessimiste de l'existence [1]. L'herbartien Siebeck (1875), abandonnant la théorie de la forme, essayait d'expliquer le fait de la beauté par l'*apparition de la personnalité* [2]. Il y a — disait-il — des objets qui plaisent par le *contenu seul*, et c'est là l'*agréable* sensible; d'autres, qui plaisent par la *seule forme*, et ce sont les faits *moraux* ; d'autres, enfin, qui plaisent par la *connexion* entre le contenu et la forme, ce sont l'*organique* (utile, etc.), et l'*esthétique*. Dans l'organique, la forme n'est pas hors du contenu, mais elle est l'expression de l'influence réciproque et de la liaison des éléments constitutifs ; dans l'esthétique, par contre, la forme est hors du contenu, elle est la surface de celui-ci : elle n'est pas un moyen pour le but, mais un but à elle même. L'intuition esthétique est une relation entre le sensible et le spirituel, la matière et l'esprit, et par suite elle est la forme comme apparence de la personnalité. Le plaisir esthétique vient de la conscience qu'a l'esprit de se retrouver lui-même dans le sensible. Nous introduisons la personnalité dans les choses naturelles et inanimées : dans la figure humaine elle se présente à nous spontanément. Siebeck imite des métaphysiciens idéalistes la théorie des *modifications du beau* ; selon lui, le beau apparaît seulement dans ses modifications, de même que l'homme apparaît seulement comme homme d'une race et d'un peuple déterminés. Ainsi le *sublime* est cette espèce de beau où se perd le moment formel de la *circonscription*, d'où l'illimité, une sorte d'infinité extensive ou intensive; le *tragique* naît quand l'*harmonie* n'est pas donnée, mais est le résultat d'un conflit et d'une évolution ; le *comique* est un rapport du *petit* au *grand* ; etc. Grâce

Siebeck.

[1] *Die Gebart der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus*. 1872.
[2] *Das Wesen d. aesth. Anschauung*, Psychologische Untersuchung z. Théorie d. Schönen u. d. Kunst., Berlin, 1875.

à ces influences idéalistes et à la fermeté avec laquelle il s'attache à l'absolutisme kantien et herbartien du jugement du goût, on ne peut dire que l'esthétique de Siebeck soit une pure psychologie : il y a en lui une partie métaphysique. Dans le même cas

M. Diez.

est Diez, qui, avec sa *Théorie du sentiment comme fondement de l'Esthétique* (1892)[1] voudrait expliquer la fonction artistique comme l'*idéal du sentiment* (« idéal des fühlenden Geistes ») parallèle à la science, *idéal de la pensée*, à la moralité, *idéal du vouloir*, et à la religion, *idéal de la personnalité*. Mais qu'est donc ce sentiment ? Est-ce le *sentiment* empirique des psychologues, irréductible à l'idéal, ou la faculté mystique de la communication et conjonction avec l'Infini et avec l'Absolu ? Est-ce l'absurde *valeur du plaisir* de Fechner, ou le *jugement* mystique (Urtheilskraft) de Kant ? A ces écrivains et à d'autres, encore en proie à des façons de voir métaphysiques, manque, pourrait-on presque dire, le courage de leurs propres idées ; ils se sentent dans un milieu hostile, et parlent à demi, ou tentent des transactions. Le psychologue Jodl admet les *sentiments élémentaires esthétiques* découverts par Herbart, lesquels toutefois sont pour lui « des excitations immédiates, qui ne reposent pas sur une activité associative ou reproductive ou sur l'imagination », bien que « en dernière analyse on doive les rapporter aux mêmes principes[2] ».

dance psychologique. héodore ipps.

La tendance purement psychologique et associationniste devient claire et manifeste chez le prof. Theod. Lipps et dans son école. Lipps critique et repousse la théorie du *jeu* et celle du *plaisir* comme fins de l'art, la théorie que l'art sert à faire *reconnaître* la réalité de la vie même désagréable, cette autre qui veut que le but de l'art soit de *remuer* et de donner des *émotions*, celle encore qui lui attribue une *série* de buts, comme par exemple de faire reconnaître la réalité de la vie, de révéler l'individualité, d'émouvoir, de délivrer d'un poids, de donner un libre développement à l'imagination. Sa théorie particu-

[1] Max Diez, *Theorie des Gefühls z. Begründung d. Aesthetik*, Stuttgard, 1892.

[2] Fried. Jodl, *Lehrb. der. Psychol.*, Stuttgard, 1896, § 53, pp. 404-14.

lière n'est pas, au fond, très différente de celle de Jouffroy : c'est que le beau artistique n'est autre chose que le *sympathique*. « L'objet de l'imagination est notre moi objectivé, transposé dans les autres, et par suite retrouvé en eux... Nous *nous* sentons dans les autres, et sentons les *autres* en nous. Nous nous sentons dans les autres, ou au moyen des autres, rendus heureux, libres, agrandis, élevés ; ou le contraire de tout cela. Le sentiment esthétique de sympathie n'est pas seulement *un mode* de jouissance esthétique, mais il est *la* jouissance esthétique. Toute jouissance esthétique est fondée, en dernière analyse, uniquement et seulement, sur la sympathie : même celle que nous donnent les lignes et formes géométriques, architecturales, tectoniques, céramiques et autres semblables ». « Chaque fois que dans l'œuvre d'art nous rencontrons la personnalité (non pas un défaut de l'homme, mais quelque chose de positivement humain), qui se trouve en accord avec nos propres possibilités ou nos tendances de la vie ou de l'activité vitale, ou éveille un écho en elles ; chaque fois que nous rencontrons le positif humain, objectif, pur et libre de tous les intérêts réels qui sont en dehors de l'œuvre d'art, et tel que l'art seul peut le représenter et que la contemplation esthétique le requiert ; l'accord, l'écho nous rempli de béatitude. La valeur de la personnalité est une valeur éthique. Il n'y a pas d'autre possibilité et circonscription de l'éthicité. Toute jouissance artistique et esthétique en général est, par là, une jouissance de quelque chose qui a une valeur éthique (« eines ethisch Werthvollen ») : non pas comme élément d'un ensemble, mais comme objet de l'intuition esthétique »[1].

Le fait esthétique est ainsi privé de toute valeur propre, et il en reçoit une d'emprunt de la moralité. — Sans nous arrêter sur les élèves de Lipps, tels que Stern, et autres[2] ; ni sur les écrivains de tendance analogue, tels que Biese, théoricien de K. Groos.

[1] *Komik und Humor, Eine psychol. aesthet. Untersuch.*, Hambourg-Leipzig, pp. 223, 227.

[2] PAUL STERN, *Einfühlung u. Association i. d. neueren Aesth.*, 1898, dans *Beiträge z. Aesth.*, éd. de Lipps et de K. M. Werner (Hambourg-Leipzig).

l'anthropomorphisme et de la métaphore universelle [1], et Conrad Lange, qui soutient la thèse que l'art est une *auto-illusion consciente* [2] ; nous mentionnerons le prof. Karl Groos (1892), qui se rallie, dans une certaine mesure, au concept de la valeur théorique du fait esthétique [3]. Les deux pôles de la conscience sont la *sensibilité* et *l'intelligence* ; mais, entre ces deux extrêmes sont divers degrés intermédiaires, et au degré intermédiaire appartient *l'intuition* ou *imagination*, dont le produit est l'*image* ou *apparence* (Schein), à mi-chemin de la *sensation* et du *concept*. Elle est pleine comme la sensation, mais ordonnée comme le concept : elle n'a pas la richesse inépuisable de la première, mais pas davantage la pauvreté, la nudité du concept. Telle est aussi l'*image esthétique* ; mais comment celle-ci se distingue-t-elle de l'image simple ? Groos croit que la distinction n'est pas de qualité, mais d'intensité. L'image esthétique n'est autre que l'image simple, quand elle occupe le *faîte de la conscience*. Par la conscience passent les représentations, comme les gens qui vont à leurs affaires passent en hâte sur un pont : quand on s'arrête sur le pont et qu'on contemple le spectacle, alors c'est jour de fête et voilà le fait esthétique. Celui-ci n'est pas passivité, mais activité : c'est l'*imitation interne* (« innere Nachahmung ») selon la formule de Groos [4]. A cette théorie on pourrait objecter que toutes les images, pour être vraiment telles, doivent occuper, au moins pour un instant, le faîte de la conscience : que la simple image ou bien est un produit de l'activité, non moins que l'image esthétique ; ou qu'elle n'est pas une vraie image. Et il y aurait encore à objecter, que le caractère intermédiaire de l'image, participant des sensations et du concept, est trop vague ; et peut rappeler l'intuition intellectuelle et les autres facultés mystérieuses des

[1] Alfr. Biese, *Das Associationsprincip u. d. Anthropomorphismus i. d. Aesth.*, 1890 ; *Die Philosophie des Metaphorischen*, Hambourg-Leipsig, 1893.
[2] Konrad Lange, *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses*, Leipsig, 1895.
[3] Karl Groos, *Einleitung i. d. Aesthetik*, Giessen, 1892.
[4] *Op. cit.*, pp. 6-46, 83-100.

métaphysiciens, qu'à bon droit il fait profession d'abhorrer. Moins heureusement encore, Groos subdivise le fait esthétique en *forme* et *contenu* ; et du contenu il reconnaît quatre classes, l'*associatif* au sens strict, le *symbolique*, le *typique* et l'*individuel* [1] ; et il introduit dans sa recherche (qui n'en aurait nullement besoin) le concept de l'*infusion de la personnalité*, et celui du *jeu* ; observant, pour ce dernier, que « l'imitation interne est le plus noble jeu de l'homme [2] », et, un peu plus loin, que « le concept du jeu s'applique pleinement à l'intuition esthétique, *mais non pas à la production esthétique*, sauf chez les peuples primitifs » [3].

Les *Modifications du Beau* dans Groos et dans Lipps.

Groos s'affranchit des *Modifications du beau*. Une fois le fait esthétique placé dans l'imitation interne, il est clair que ce qui n'est pas imitation interne, n'appartient pas au fait esthétique, que c'est quelque chose de plus et de différent. « Tout *beau* — et *beau* est ici entendu par Groos comme le *sympathique* — appartient à l'*esthétique*, mais tout fait *esthétique* n'est pas *beau*». Le beau (dans le sens indiqué ci-dessus) est la représentation de l'*agréable sensible*, et le laid, la représentation du *désagréable*. Le sublime est la représentation de quelque chose de *puissant* (Gewaltiges) dans une forme simple. Le comique est la représentation d'une *infériorité*, qui éveille en nous le joyeux sentiment de notre *supériorité*. Et ainsi de suite [4]. Avec un égal bon sens il plaisante la fonction que Schasler et Hartmann, héritiers d'une longue tradition antérieure, attribuent au *laid*. Dire que l'*ellipse* a un élément de *laideur* par rapport au *cercle*, parce que sa symétrie n'est que selon deux axes et non selon un nombre d'axes infini, c'est comme si on disait que « le vin a relativement une saveur désagréable attendu qu'on n'y retrouve pas (« ist aufgehoben ») le goût agréable de la bière [5] ! ». — Lipps aussi,

[1] *Op. cit.*, pp. 100-147.
[2] *Op. cit.*, pp. 168-170.
[3] *Op. cit.*, pp. 175-6.
[4] *Op. cit.*, pp. 46-50, et toute la partie III.
[5] *Op. cit.*, p. 292 *n.*

dans ses écrits esthétiques, reconnaît que le *comique* (dont il donne une fine analyse, et peut-être la meilleure de toutes [1]), n'a pas en lui-même de valeur esthétique ; mais ensuite, en conséquence de son point de vue moral, il ébauche quelque chose de semblable à la doctrine de la défaite du laid, un processus au moyen duquel on atteindrait une plus haute valeur esthétique (= de sympathie) [2].

Véron et la double forme de l'Esthétique.

Des travaux comme ceux de Groos, et en partie ceux de Lipps, servent, au moins, à éliminer beaucoup d'erreurs et à maintenir la recherche esthétique dans le champ de l'analyse interne. On doit reconnaître un mérite de ce genre au livre du français Véron [3], qui s'élève contre le *beau absolu* de l'esthétique académique, et accuse justement Taine de confondre art et science, esthétique et logique, observant que, si l'art devait manifester l'*essence* des choses, la qualité unique et dominante, « les plus grands artistes seraient ceux qui auraient le mieux réussi à la mettre en saillie, et cette identité du but et des résultats aurait pour effet nécessaire une identité correspondante dans les œuvres. Les artistes de génie seraient ceux qui se ressembleraient le plus entre eux... C'est précisément le contraire qui est vrai » [4]. Mais c'est en vain qu'on chercherait dans Véron aucun mérite de méthode scientifique : il admet (précurseur en cela de Guyau [5]) que l'*art* est au fond deux choses diverses, *deux arts* : l'un, qu'il appelle *décoratif*, et qui a pour but le *beau*, c'est-à-dire le plaisir de la vue et de l'ouïe, résultant de certaines dispositions de lignes, formes, couleurs, sons, rythmes, mouvements, ombres et lumières, sans intervention nécessaire d'idées et de sentiments, et objet d'étude pour l'optique et l'acoustique, l'autre, qu'il appelle *expressif*, et qui est « l'expression émue de la personnalité humaine ». L'art décoratif prévaut dans le monde antique ; l'expressif dans le

[1] V. *Théorie*, pp. 87-8.
[2] *Komik und Humor*, p. 199 sqq.
[3] Eug. Véron, *L'Esthétique*, 2e édit., Paris, 1883.
[4] *Op. cit.*, p. 89.
[5] Ved. *suprà*, pp. 399.

moderne [1]. — Ce n'est pas le cas de mentionner les théories esthétiques d'artistes et de lettrés : les préoccupations *scientifiques* et *historiques*, de l'*expérimentation* et du *document humain*, dans le vérisme de Zola ; ou le moralisme de l'*art-problème* d'Ibsen et de l'école scandinave. Sous l'influence de Véron et de sa haine contre le concept du *beau* est le livre de Tolstoï sur l'*Art* [2]. L'art — dit Tolstoï - communique les *sentiments* comme la parole communique les pensées. Mais le prédicateur de réformes sociales apparaît tout de suite dans la comparaison instituée entre l'art et la science, qui finit par l'affirmation : « la mission de l'art est de rendre assimilable et sensible ce qui pourrait ne pas s'assimiler sous forme d'argumentation » : « la vraie science examine les vérités, qui sont considérées comme importantes pour une certaine société et à une époque donnée ; elle fait pénétrer ces vérités dans la conscience des hommes. L'art les fait passer du domaine du savoir dans celui du sentiment » [3]. Il n'y a pas d'art pour l'art, il n'y a pas de science pour la science. Toute fonction humaine doit être consacrée à élever la moralité et à supprimer la violence. Presque tout l'art produit jusqu'à présent est un art faux : Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Dante, Tasse, Milton, Shakespeare, Raphael, Michel-Ange, Bach, Beethoven, sont des réputations artificiellement créés par les critiques [4] ! »

L. Tolstoï.

Quelques écrivains fort remarquables donnèrent des théories d'arts particuliers. Mais attendu, comme nous le savons [5], qu'on ne peut concevoir de lois et de théories esthétiques d'arts particuliers, les observations faites par eux ne pouvaient ne pas être, comme elles le sont en effet, des observations générales d'esthétique. Le premier est le fin critique bohémien Edouard Hanslick, qui publia en 1854 un livre *Du beau musical*, réimprimé plusieurs fois et traduit en plusieurs lan-

Un esthéticien de la musique. E. Hanslick.

[1] *Op. cit.*, cf. pp. 38, 109, 123 sqq.
[2] *Qu'est-ce que l'art ?*, trad. fr., Paris, 1898.
[3] *Op. cit.*, pp. 171-2, 308.
[4] *Op. cit.*, pp. 201-2.
[5] V. *Théorie*, pp. 108-13.

gues [1]. Hanslick s'élève contre Richard Wagner et tous ceux qui retrouvent dans la musique des idées, des sentiments, un contenu déterminé. « Dans les plus insignifiantes élucubrations musicales — écrit-il —, là où le meilleur microscope ne ferait rien découvrir, on est tout de suite disposé à voir un *Soir avant la bataille*, une *Nuit d'été en Norvège*, une *Aspiration vers la mer*, ou quelque autre absurdité, si la couverture a eu l'audace d'affirmer que tel était le sujet du morceau [2] ». Et il apporte la même vivacité contre les personnes sentimentales qui, au lieu de goûter les œuvres musicales, ne savent qu'en tirer des effets *pathologiques* d'excitation passionnelle, pour un but pratique. S'il est vrai que la musique grecque servait à de tels effets, « s'il suffisait de quelques accents *phrygiens* pour encourager les soldats en présence de l'ennemi, et d'une mélodie sur le mode *dorien* pour assurer la fidélité d'une épouse, dont le mari était au loin, la perte de la musique grecque pourra être fâcheuse pour les généraux et pour les maris, mais ni esthéticiens, ni compositeurs n'auront à la déplorer [3] ». « Si tous les *Requiem* vides de sens, si toutes les bruyantes marches funèbres, tous les *adagio* gémissants, avaient le pouvoir de nous rendre tristes, qui pourrait supporter l'existence dans ces conditions ? Mais qu'une véritable œuvre musicale nous regarde en face avec les yeux clairs et brillants de la beauté, et nous nous sentirons enchaînés par son charme invincible, eût-elle pour sujet toutes les douleurs du siècle [4] ». L'unique but de la musique est la *forme*, c'est le *beau musical*. Grâce à cette affirmation, les herbartiens se montrèrent très tendres envers l'inattendu et vigoureux allié ; et Hanslick lui-même, luttant de politesse, dans les éditions postérieures de son livre se crut en devoir de citer Herbart et Robert Zimmermann, « qui avait donné tout son développement au grand principe esthétique de la Forme » [5].

icept de la *orme* chez lanslick.

[1] *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipsig, 1854, 7e édit., 1885 (trad. fr. : *Du beau dans la musique*, Paris, 1877).
[2] *Op. cit.*, p. 20.
[3] *Op. cit.*, p. 98.
[4] *Op. cit.*, p. 101.
[5] *Op. cit.*, 119 *n*.

Mais les louanges du premier et les citations du second étaient hors de propos : car *beau* et *forme* sont entendus par Hanslick tout autrement que par les herbartiens. Symétrie, rapports purement acoustiques, plaisirs de l'oreille, ne constituent pas le beau musical [1] ; les mathématiques sont absolument inutiles pour l'esthétique de la musique [2]. Le beau musical est spirituel et significatif ; il a des pensées, mais des pensées musicales : « les formes sonores ne sont pas *vides*, mais parfaitement *pleines* ; on ne pourrait les comparer à de simples lignes délimitant un espace ; elles sont l'esprit qui prend corps et tire de lui-même sa corporification. Plus encore qu'une arabesque, la musique est un tableau ; mais un tableau dont le sujet ne peut-être exprimé par des mots, et pas davantage enfermé dans un concept précis. Il y a dans la musique un sens et une connexion, mais de nature spécialement musicale : c'est une langue que nous comprenons et parlons, mais qu'il nous est impossible de traduire [3] ». Il admet que la musique, si elle ne retrace pas les *qualités* des sentiments, en retrace le *ton* ou côté *dynamique* ; sinon les substantifs, les adjectifs ; sinon la *murmurante tendresse* ou le *courage impétueux*, du moins le *murmurant* et l'*impétueux* [4]. Le suc de son livre est la négation qu'on puisse, en musique, séparer *forme* et *contenu*. « Il n'y a pas en musique un contenu en face de la forme, car il n'y a pas de forme hors du contenu ». « Voici un motif, le premier venu : quel est le contenu, quelle est la forme ? où commence celle-ci où finit celui-là ? Que voulez-vous appeler *contenu ?* les sons ? Bien ; mais ils ont déjà reçu une forme. Et qu'appellerez-vous forme ? Encore les sons ? Mais ils sont déjà une forme remplie, c'est-à-dire qui a un contenu [5] ». Toutes ces observations témoignent d'une fine pénétration de la nature de l'Art : mais elles ne sont pas rigoureusement réduites en système scientifique ; et la croyance qu'elles se rapportent à des carac-

[1] *Op. cit.*, p. 50.
[2] *Op. cit.*, p. 65.
[3] *Op. cit.*, p. 50-1.
[4] *Op. cit.*, p. 25-39.
[5] *Op. cit.*, p. 122.

tères particuliers et propres à la musique, non pas communs à tous les arts [1], contribuait à empêcher Hanslick de voir plus loin.

esthéticien
ıs arts figu-
ıtifs: C. Fied-
r.

Un autre esthéticien spécialiste est Conrad Fiedler, auteur de plusieurs écrits sur les arts figuratifs, et, entre autres, sur l'*Origine de l'activité artistique* (1887) [2]. Personne n'a mieux et plus éloquemment que lui, mis en relief le caractère actif de la fonction artistique, qu'il compare à la fonction du langage. « L'art commence proprement où finit l'*intuition* perception. L'artiste ne se distingue pas par une aptitude perceptive spéciale ; ce n'est pas qu'il sache découvrir davantage ou avec plus d'intensité ; ni qu'il possède dans les yeux un don spécial de choisir, recueillir, transformer, ennoblir, illuminer, de façon à ne manifester dans ses productions que les conquêtes de ses

ıition et expression.

yeux. Il se distingue plutôt en ce qu'un don spécial de sa nature le met en mesure de passer immédiatement de la perception à l'expression intuitive : sa relation avec la nature n'est pas perceptive, mais expressive ». Celui qui se borne à regarder passivement, peut bien penser posséder le monde visible comme un tout immense plein de richesses et de variété : l'aisance parfaite avec laquelle il participe à une inépuisable multitude d'impressions visuelles, la rapidité avec laquelle les représentations se résolvent dans son âme et traversent sa conscience avec continuité et plénitude, tout cela lui donne la certitude de se trouver au milieu d'un grand monde visible, qui l'entoure, quand bien même il ne pourrait en un seul moment se le représenter comme un tout. Ce monde grand, riche, incommensurable, disparait justement lorsque la force artistique essaye sérieusement de s'en rendre maîtresse. Dès la première tentative pour sortir de l'état crépusculaire en général et arriver à la clarté de la vision, le cercle des choses à voir se restreint. L'activité artistique peut se représenter comme la continuation

[1] *Op. cit.*, pp. 52, 67, 113, etc.
[2] CONRAD FIEDLER, *Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit*. Leipsig, 1887, cf. encore du même : *Schriften über d. Kunst*, ed. H. Marbach, Leipsig, 1896.

de cette concentration de la conscience, qui est le premier pas nécessaire pour se mettre sur la voie qui mène à la clarté, laquelle ne peut être atteinte que si on se limite ». Le processus spirituel et le processus corporel ici sont tout un : ils sont l'expression. « Justement parce que l'activité artistique est spirituelle, elle doit consister en formes tout à fait déterminées, saisissables, sensiblement démontrables ». La conscience artistique a un caractère qui lui est particulier : elle n'est pas en rapport de sujétion vis-à-vis de la scientifique. L'artiste se tient à côté du chercheur scientifique ; chez l'un comme chez l'autre est le besoin de s'approprier le monde, de sortir de l'état perceptif naturel ; et dans les régions où la science ne peut atteindre, auxquelles les formes de la pensée ne conduisent pas, l'art y arrive. L'art n'imite pas la nature : car qu'est-ce que la nature sinon cette confusion immense et variée de perceptions et de représentations, qu'on a mentionnée plus haut ? Mais il est juste de dire qu'il imite simplement la nature, si on veut entendre que l'art n'a pas l'obligation de donner une signification et une émotion, de produire des valeurs de *sentiment* et des valeurs de *signification*. C'est-à-dire qu'il produit, sans doute, les unes et les autres, mais d'*une espèce toute propre*. Ces valeurs de l'art sont la vraie *visibilité* (Sichtbarkeit). — C'est la même saine conception, la même pénétration de la nature de l'art, que nous avons notée dans Hanslick ; et exposée d'une façon beaucoup plus philosophique. A la tendance de Fiedler peut, dans une certaine mesure, se rattacher le sculpteur Adolphe Hildebrand, qui a mis en relief le caractère actif, *architectonique* et non plus *imitatif* de l'art, eu égard particulièrement à l'art de la sculpture [1].

Limites étroit de sa théorie.

Ce qu'on voudrait trouver dans Fiedler c'est la reconnaissance du fait esthétique comme d'un état non pas exceptionnel d'hommes exceptionnellement doués, mais comme une aptitude générale de l'humanité ; qui, tout ce qu'elle possède

[1] *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 2e édit., 1898 (4e édit., Strasbourg, 1903).

véritablement du monde, le possède en *représentations*, qui sont des *expressions* ; autant elle *connaît*, autant elle *produit* [1]. Le langage n'est pas un *terme de comparaison* pour l'art, ni l'ar pour le langage ; car la comparaison se fait entre des choses différentes au moins par un côté, et celles-ci sont identiques.

H. Bergson.

On peut adresser la même critique au pénétrant analyste français, H. Bergson qui, dans son livre sur le *Rire* [2], expose une théorie de l'art en grande partie semblable à la théorie de Fiedler, mais péchant également en ce qu'elle conçoit la fonction artistique comme différente et exceptionnelle par rapport au langage ordinaire. Dans la vie ordinaire — observe-t-il — l'*individualité* des choses nous échappe : nous ne voyons d'elles que ce qu'il nous faut pour nous en servir pour nos besoins pratiques. L'influence du langage aide à cette simplification ; les noms, sauf les noms propres, sont tous des *genres*, des *abstractions*. Mais de temps en temps, comme par distraction, la nature suscite des âmes plus séparées et détachées de la vie, les âmes des artistes, qui retrouvent et révèlent la richesse cachée sous les pâles signes, sous les *étiquettes*, de la vie ordinaire ; qui nous aident à voir quelque chose de ce qu'ils voient, employant dans ce but couleurs, formes, connexions rythmiques de paroles, et rythmes de vie et de respiration encore plus intimes chez l'homme, les sons musicaux.

Tentative de retour à Baumgarten. C. Hermann.

A l'élargissement de l'art et de toute la connaissance intuitive, qui est vraiment telle, pouvait certes aider, dans la ruine de la métaphysique idéaliste, un sain retour à Baumgarten : une résurrection et une correction de Baumgarten par les découvertes faites postérieurement, en particulier par le romantisme et les psychologues. Mais Conrad Hermann, qui proclama (1876) le retour à Baumgarten [1], rendit un détestable service à une cause point mauvaise. Selon lui, Esthétique et Logique sont des sciences normatives ; mais dans la Logi-

[1] V. *Theorie*, pp. 9-15.

[2] H. BERGSON, *Le rire*, essai sur la signification du comique, Paris, 1900, pp. 153-161.

[1] CONRAD HERMANN, *Die Aesthetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System*, Leipsig, 1876.

que il n'y a pas, comme dans l'Esthétique, « une catégorie déterminée d'objets externes, qui soient adaptés exclusivement, et d'une manière spécifique, à la faculté de la pensée » ; et « les œuvres et les résultats de la pensée scientifique ne sont pas aussi extérieurs et sensiblement intuitifs, que ceux de l'invention artistique ». Tant la Logique que l'Esthétique se rapportent, non au sentir et au penser empirique de l'âme, mais au pur et absolu. L'art donne quelque chose d'intermédiaire entre le *singulier* et l'*universel*. Le beau exprime la perfection spécifique, le caractère propre et, pour ainsi dire, *obligé* (« seinsollende ») des choses. La forme est « la limite sensible externe, ou le mode d'apparition d'une chose, en opposition avec son propre noyau, et avec le contenu essentiel et substantiel ». Contenu et forme sont l'un et l'autre esthétiques : l'intérêt esthétique concerne la totalité de l'objet beau. L'activité artistique n'a pas un organe spécial, comme la pensée en a un dans le langage. D'autre part, l'esthéticien doit, comme le lexicographe, faire un dictionnaire de sons et de couleurs, et des significations qu'ils peuvent recevoir [1]. Hermann, comme on voit, accueille en même temps les propositions les plus disparates. Il accueille même la loi esthétique de la *section d'or*, et l'applique à la *tragédie* : la partie la plus grande de la ligne est le *héros tragique*, la *peine* qui le frappe (la ligne entière) est proportionnée à la grandeur de sa *faute* d'autant qu'il est sorti hors de la *mesure commune* (la partie la plus petite de la ligne) [2] ! Cela semble une plaisanterie ! — Sans lien direct avec Baumgarten, une réforme de l'Esthétique, à traiter comme *science de la connaissance intuitive*, a été proposée dans un mince opuscule d'un certain Willi Nef (1898) [3], qui d'ailleurs fait participer les bêtes mêmes à la connaissance intuitive ; il y distingue un côté *formel* (l'intuition) et un contenu ou côté *matériel* (la connaissance) ; et il considère comme appartenant à la con-

[1] *Op. cit.*, passim.
[2] *Op. cit.*, § 56.
[3] Willi Nef, *Die Aesthetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntniss*, Leipsig, 1898.

naissance intuitive le commerce ordinaire des hommes entre eux. les jeux et l'art.

Eclectisme. B. Bosanquet.

La conciliation dans une certaine mesure du *contenu* et de la *forme* dans l'expression a été l'objet des efforts de l'historien anglais de l'Esthétique, Bosanquet (1892). Il pose comme fondement de son histoire cette définition : « le Beau est ce qui a une *expressivité* caractéristique ou individuelle pour la perception sensible ou pour l'imagination. sujette aux conditions de l'expressivité générale ou abstraite pour le même moyen ». « Le tourment de la véritable Esthétique — observe-t-il ailleurs — est de montrer comment la combinaison de formes *décoratives* dans les représentations *caractéristiques* par une *intensification* du caractère essentiel *immanent* en elles depuis le commencement. les assujétit à une signification centrale, qui est à leur combinaison complexe comme leur signification abstraite est à chacune d'elles isolément »[1]. Mais le problème, formulé de la manière ainsi suggérée par l'antithèse des deux écoles *contenutiste* et *formaliste* de l'esthétique allemande. devient, nous semble t-il. insoluble.

Esthétique de l'expression. Etat présent.

En Italie. De Sanctis ne constitua pas une école de science esthétique. Sa pensée fut souvent mal entendue et dénaturée par ceux qui prétendirent le corriger, et retournèrent aux vieilles conceptions de l'*art*. consistant un peu dans le *contenu* et un peu dans la *forme*. Ce n'est que dans les dix dernières années qu'a été reprise la féconde investigation de la nature de l'art, investigation qui a son point de départ dans la question de la nature de l'histoire[2]. et dans la publication des œuvres posthumes de De Sanctis[3]. La même thèse de la nature de

[1] *A History of Aesthetic*, pp. 4-6, 372, 391, 447, 458, 466.

[2] B. Croce, *La Storia ridotta sotto il concetto generale dell' Arte*. 1893 (2e édit. sous le titre *Il concetto della Storia nelle sue relazioni col concetto dell'Arte*, Rome, 1896) ; P. R. Trojano, *La storia come scienza sociale*, vol. I. Naples, 1897 ; Giov. Gentile. *Il concetto della Storia* (dans *Studi storici* de Crivellucci, 1899). V. aussi F. de Sarlo, *Il problema estetico*, dans *Saggi di filosofia*, vol. II, Turin, 1897 : et *I dati dell' esperienza psichica*, Florence, 1903, dans le chap. de conclusion.

[3] *La letteratura italiana nel secolo XIX*, par les soins de B. Croce, Naples, 1896, et *Scritti varii*, éd. Croce, ibid. 1898, 2 vol.

l'histoire, et de son caractère tout à fait différent de celui de la science, a été reprise en Allemagne, sans d'ailleurs qu'on l'y ait mise en exacte connexion avec le problème esthétique [1] ». Ces travaux et ces discussions, et le réveil grâce à Paul d'une Linguistique philosophique, constituent, à notre avis, un milieu terrestre bien plus favorable au développement scientifique de l'Esthétique, que les *étoiles* du mysticisme métaphysique et les *étables* du positivisme et du sensualisme.

[1] H. Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*. Fribourg en B., 1896-1902.

XVIII

ésultat de l'histoire de l'Esthétique comme science.

Nous sommes arrivés ainsi au terme de notre histoire. Et après avoir passé en revue les efforts et les doutes, à travers lesquels on est parvenu à la découverte du concept esthétique ; les alternatives d'oubli, puis de résurrection et de renouveau auquel il fut soumis ; les diverses oscillations, les faiblesses dans sa détermination exacte ; et la réapparition triomphale et envahissante de vieilles erreurs, qui paraissaient vaincues ; nous pouvons à présent conclure, sans avoir l'air de dire rien de risqué, qu'en fait d'*esthétique scientifique,* même dans les deux derniers siècles de recherches intenses, on en a eu bien peu. Rares sont les esprits qui ont touché le point juste, et l'ont soutenu avec énergie, avec conséquence, avec plénitude de conscience. Sans doute, d'autres affirmations vraies, qui se rapportent au même point *juste,* pourraient être relevées en abondance dans les écrivains non philosophes, les critiques d'art et les artistes, dans l'opinion commune, jusque dans les proverbes ; et elles feraient paraître ces rares philosophes non plus isolés, mais richement entourés, et en parfait accord avec la volonté populaire, avec le bon sens universel. Mais si cela justement comme dit Schiller, est le rythme de la philosophie : *s'éloigner* de l'opinion commune pour *y revenir* avec de meilleures forces ; il est aussi évident que l'éloignement est nécessaire, et que dans l'éloignement consiste la marche de la science, c'est-à-dire toute la science. Le long de ce trajet fatigant eurent lieu en esthétique ces graves erreurs qui furent tout ensemble des aberrations par rapport à la vérité, et des efforts pour s'y élever, tels l'hédonisme des sophistes et rhéteurs de l'antiquité, des sensualistes du XVIIIe siècle et de la seconde moitié

du xixe ; et l'hédonisme moraliste d'Aristophane, des Stoïciens, des éclectiques romains, des écrivains du moyen-âge et des auteurs de traités de la renaissance ; et l'hédonisme ascétique et conséquent de Platon et des Pères de l'Eglise, et de quelques rigoristes medioévaux, ou même tout modernes : tel, enfin, le mysticisme esthétique qui, apparu pour la première fois avec Plotin, renaît de temps en temps, jusqu'au jour où il célèbre ses derniers et plus grands triomphes dans la période classique de la philosophie allemande. Au milieu de ces tendances diversement erronées, qui sillonnent de toute part le champ de la pensée, coule comme un mince ruisseau d'or celle que forment l'empirisme subtil d'Aristote, la puissante pénétration de Vico et, au xixe siècle, les analyses de Schleiermacher, de Humboldt, de De Sanctis, et des autres qui répondent d'une voix moins assurée. Cette série de penseurs suffit pour qu'on doive reconnaître que la science esthétique n'*est plus à découvrir* ; mais le fait qu'ils sont peu nombreux, et souvent mal appréciés, ignorés, combattus, doit faire reconnaître aussi qu'elle *est encore à ses débuts*.

Histoire de science, et h toire de la c tique scien fique des (reurs partic lières.

Car la naissance d'une science est comme la naissance d'un être vivant : son développement ultérieur consiste, comme toute vie, dans une lutte contre les difficultés et les erreurs, générales et particulières, qui l'assiègent de toute part. Les *formes* des erreurs sont très variées, et celles-ci se mêlent entre elles et avec la vérité en complications très variées ; et l'une extirpée, il en naît une autre ; et celles qu'on a déjà extirpées renaissent de temps en temps. D'où l'éternelle nécessité de la *critique scientifique*, et l'impossibilité qu'une science se repose comme quelque chose d'accompli et de définitif, qui échappe à la discussion. Des erreurs générales, négations du concept même de l'art, nous en avons déjà fait mention au cours de notre histoire ; on pourra y reconnaître que l'affirmation positive du vrai n'a pas toujours été accompagnée d'une large reconnaissance du terrain adverse. Si on passe à présent aux erreurs particulières, il est clair, que, quand on résout les mélanges hybrides et qu'on perce les formes imagées dont ils se revêtent,

on ne peut les réduire qu'à trois chefs, selon lesquels nous les avons, en effet, critiquées dans la partie théorique de notre travail. Elles peuvent être des erreurs : ou 1°) contre la qualité *caractéristique* du fait esthétique, ou 2°) contre la *spécifique*, ou 3°) contre la *générique* : contradictions aux cararactères d'*intuition*, de *contemplation théorique*, et d'*activité spirituelle*, qui constituent le fait esthétique. Parmi les erreurs de ces diverses catégories nous esquisserons l'histoire de celles qui ont eu le plus d'importance, ou qui persistent encore. A les passer tous en revue on irait à l'infini. Plutôt qu'une histoire, nous ferons un *essai d'histoire*, suffisant pour montrer que, même dans la critique des erreurs particulières, la science esthétique est à ses débuts. Que si certaines de ces erreurs sont en décadence, ou presque oubliées, on ne peut dire qu'elles soient mortes, ou mourantes, de mort légale, c'est-à-dire de critique scientifiquement conduite. Oublier, ou repousser instinctivement, n'est pas *nier scientifiquement*.

1.

a Rhétorique, ou théorie de la *forme ornée*.

Et dans une telle revue, en procédant par ordre d'importance on ne peut ne pas donner la première place à la théorie de la *Rhétorique* ou de la *Forme ornée*.

a Rhétorique au sens antique.

Mais il ne sera pas mauvais, avant tout, d'observer que ce que dans les temps modernes on a appelé *rhétorique*, c'est-à-dire la théorie de la forme ornée, contenait quelque chose de plus, et bien des choses de moins, que ce que les anciens entendaient sous le même nom. La rhétorique a été, dans le sens moderne, principalement une *théorie de l'élocution* ; mais celle-ci (λέξις, φράσις, ἑρμήνεια, *elocutio*) n'était qu'une des sections de la rhétorique antique, qui consistait, dans son ensemble, en un manuel ou promptuaire pour les avocats, et en général pour les hommes politiques ; elle concernait d'abord les deux, puis les trois genres, judiciaire, délibératif et démonstratif ; et donnait des conseils et fournissait des modèles à ceux qui voulaient produire des effets déterminés par le moyen de la parole. La

définition des premiers rhéteurs siciliens, des disciples d'Empédocle, les Corax, les Tisias, les Gorgias, des inventeurs de cette étude, reste toujours la plus exacte : la rhétorique est une *ouvrière de persuasion* (πειθοῦς δημιουργός). Il s'agissait d'indiquer les moyens par lesquels quelqu'un peut, au moyen de la parole, amener autrui à une certaine croyance, à un certain état d'âme : de là l'art de *rendre forte la partie faible* (τὸ τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν), d'augmenter et de diminuer suivant l'occurence (*eloquentia in augendo minuendoque consistit*), le conseil de Gorgias de tourner la chose au plaisant, si l'adversaire la prend au sérieux, et de la prendre au sérieux, s'il la tourne au plaisant [1], et d'autres procédés devenus fameux. Qui en use ainsi n'est pas seulement un homme *esthétique*, qui dit élégamment ce qu'il a à dire ; c'est encore un homme *pratique*, qui vise à une fin pratique. En tant que tel, il ne peut se soustraire à la responsabilité morale de ce qu'il fait : et c'est ici que se rattache la polémique platonicienne contre la rhétorique, c'est-à-dire contre les charlatans politiques beaux parleurs, et contre les *avocats* et *journalistes* sans conscience. Et Platon n'avait pas tort de flétrir la rhétorique, en ce sens, séparée de toute fin bonne, comme un art blâmable et méprisable, consacré à flatter les passions, cuisine qui ruine l'estomac ou fard qui gâte le teint. Mais même si la théorie de la rhétorique s'était conciliée avec l'éthique, devenant un vrai *guide de l'âme* (ψυχαγωγία τις διὰ τῶν λόγων) ; si la critique de Platon ne s'était adressée qu'à l'abus et, comme l'observait Aristote, on peut abuser de tout sauf de la vertu ; si on avait purifié la rhétorique, en faisant sortir l'orateur, comme le voulait Cicéron, *non ex rhetorum officinis sed ex academiae spatiis* [2], et en exigeant avec Quintilien qu'il fût *vir bonus dicendi peritus* [3] ; il restait pourtant toujours vrai qu'elle ne pouvait constituer une science régulière, étant formée d'un amas de connaissances de nature disparate. Tels étaient l'analyse des sentiments et des passions,

Critiques au po[int] de vue moral

Amas non syst[é]matique.

[1] Pour le mot de Gorgias, Aristote, *Rhét.*, III, c. 18.
[2] Cicéron, *Orat. ad Brut.* introd.
[3] Quintil., *Inst. orat.*, XII. 1.

les renseignements sur les institutions politiques et juridiques, la théorie du syllogisme abrégé ou *enthymème*, de la preuve qui porte sur les probables, de l'exposition pédagogique et populaire, de l'élocution littéraire, de la déclamation et mimique, de la mnémonique, etc.

es vicissitudes au moyen-âge et à la renaissance.

Ce contenu varié, cette *rhétorique ancienne*, qui atteignit son apogée dans Hermagoras de Temnos (IIe siècle av. J.-C.) alla s'affaiblissant de plus en plus dans la décadence du monde antique et avec le changement des conditions politiques. Nous ne pouvons ici suivre ses vicissitudes au moyen-âge et la substitution partielle qu'elle subit dans les formulaires et dans les *Artes dictandi*, puis dans les traités sur l'art de prêcher; ni rapporter les observations d'écrivains, comme Patrizio et Tassoni, sur les causes pour lesquelles elle était devenue étrangère au monde de leur temps [1]. C'est une histoire qui mérite d'être racontée, mais ce n'est pas ici le lieu. Tandis que les conditions de fait rongeaient de toute part ce pêle-mêle de connaissances, Louis Vives, Pierre Ramus, Patrizio lui-même, entreprirent de le critiquer au point de vue de la *systématique* des sciences.

ritiques de Vives, Ramus et Patrizio.

Vives, mettant vivement en relief le confusionisme des anciens traités, qui embrassaient *omnia*, voulait circonscrire la rhétorique proprement dite à la seule doctrine de l'*élocution*; il critiquait la confusion entre l'élocution et la morale, et l'obligation imposée au rhéteur d'être *vir bonus*; sur les cinq parties de l'ancienne rhétorique, il en repoussait quatre, comme étrangères : la *mémoire*, qui est nécessaire pour tous les arts, l'*invention*, qui est la matière de chaque art en particulier, l'*action*, qui est une partie extrinsèque, la *disposition*, qui concerne l'invention ; et il ne gardait que l'*élocution*, qui s'occupe non du *quid dicendum*, mais du *quemadmodum* ; il l'étendait ensuite non seulement aux trois genres, mais à l'histoire, à l'apologue, aux lettres, aux nouvelles, à la poésie [2]. De cette

[1] FRAN. PATRIZIO, *Della Rhetorica*, dix dialogues, Venise, 1562, dial. VII ; TASSONI, *Pensieri diversi*, livre X, c. 15.

[2] *De causis corruptarum artium*, 1531, livre IV ; *De ratione dicendi*, 1533.

extension on trouve à peine quelques indications dans l'antiquité chez quelques rhéteurs, qui, timidement, enfermaient dans la réthorique justement le γένος ἱστορικὸν et l'ἐπιστολικόν, ou, en soulevant des oppositions, les questions *infinies*, qui étaient les questions purement théoriques sans rapport avec les cas pratiques, comme par exemple le genre *scientifique* ou *philosophique* [1] : d'autres avaient jugé avec Cicéron [2] que, quand on a donné l'art des choses les plus difficiles, le reste est facile, est un jeu (« ludus est homini non hebeti... »). — Ramus, et son élève Omer Talon, reprochant à Aristote, Cicéron et Quintilien la confusion entre la dialectique et la rhétorique, mettaient dans la première l'*invention* et la *disposition*, laissant, comme Vives, à la rhétorique proprement dite la seule *élocution* [3]. Patrizio, au contraire, refusait à la rhétorique, comme à la dialectique, le caractère de science, et les reconnaissait comme simples *facultés*, qui n'ont pas de matière particulière (par suite, disparition des trois genres), et diffèrent en ce que la dialectique se fait par dialogue et porte sur le nécessaire, alors que la rhétorique se fait en parlant d'abondance, et tend à persuader du vraisemblable. De même Patricius observait que le *parler lié* est employé par tous, historiens, poètes, philosophes, et que ce n'est pas la propriété de l'orateur ; arrivant de cette façon à la même conséquence que Vives, c'est-à-dire à isoler de la rhétorique la théorie de l'élocution [4].

Survivances des temps modernes.

Malgré cela, le corps de doctrines rhétoriques persista dans les écoles. Patrizio fut abandonné ; Ramus et Vives, s'ils eurent quelques partisans, comme François Sanchez et Keckermann, soulevèrent habituellement le dédain des traditionalistes. Les philosophes mêmes le respectèrent : Campanella, dans sa philosophie rationnelle, définissait la rhétorique : « quodammodo *Magiae portiuncula*, quae adfectus animi moderatur et per ipsos voluntatem ciet ad quaecumque vult sequenda vel

[1] Cicér., *De orat.*, I, c. 10-11 ; Quint. *Inst. orat.* III, 5.
[2] *De orat.*, II, c. 16-7.
[3] P. Ramus, *Instit. dialecticae.* 1543, *Scholae in artes liberales*, 1555, etc ; Talaeus, *Instit. orat.*, 1545.
[4] *Della Rhetorica*, dial. X, et passim.

fugienda » [1]. Baumgarten lui empruntait la répartition de son esthétique en *heuristica*, *methodologica*, *semiotica* (*invention*, *disposition*, *élocution*), passée telle quelle dans Meier. Et ce dernier écrivait un petit livre, parmi tant d'autres, sur la *Doctrine théorique de l'émotion des sentiments* [2], qu'il considérait comme une introduction psychologique à la doctrine esthétique. D'autre part, Emmanuel Kant, dans la *Critique du jugement*, observait que l'éloquence en tant qu'*ars oratoria*, c'est-à-dire de persuader par la belle apparence, forme de dialectique, est à distinguer du *beau langage* (Wohlredenheit) ; et que l'*ars oratoria*, étant l'art de se servir du faible des hommes pour ses propres fins, n'*est digne d'aucune estime* (« gar keiner Achtung würdig [3] »). Mais dans les écoles il persista en maintes compilations, parmi lesquelles est célèbre le petit volume du Père Dominique de Cologne (jésuite français qui vécut vers la fin du XVII[e] siècle et le commencement du suivant) qui était encore en usage il y a une trentaine d'années. Aujourd'hui même dans les *Institutions de littérature* on observe les *survivances* de la rhétorique ancienne, en particulier dans les chapitres sur le *genre oratoire* ; et il se compose, bien que rarement, des manuels d'éloquence judiciaire ou sacrée, comme ceux d'Ortloff et de Whately [4]. On peut dire toutefois que la rhétorique au sens antique est en fait disparue de la systématique des sciences. Aucun philosophe n'en ferait, comme Campanella, une section de la *philosophie rationnelle* !

Rhetorique au sens moderne théorie de la forme littéraire.

Par une marche inverse arriva à s'affirmer dans les temps modernes, et à se constituer en un corps de doctrines la théorie de l'élocution et du beau langage. Mais le germe, comme nous l'avons dit, était antique, puisqu'on le retrouve dans la section de l'élocution ; et antique en fut le fondement : la dis-

[1] *Ration. Philos.*, pars III, *videlicet Rhetoricorum liber unus juxta propria dogmata* (Paris, 1636), ch. III.

[2] *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt*, Halle, 1744.

[3] *Kritik der Urtheilskraft*, § 53 et n.

[4] H. F. ORTLOFF, *Die gerichtliche Redekunst*, Neuwied, 1887 ; R. WHATELY, *Elementi di rettorica*, trad. ital., Pistoia, 1889.

tinction d'une *double* forme, c'est-à-dire le concept de la *forme ornée*.

Le concept de l'ornement.

Ce concept erroné de l'*ornement* devait se présenter tout de suite aux esprits, à peine eut-on commencé à prêter attention à la qualité du langage, soit dans les déclamations des poètes[1], soit dans l'expérience de l'influence de la parole aux assemblées publiques. Il devait sembler que le parler bien différât du parler mal, ou le parler qui plaisait le plus de celui qui plaisait le moins, ou le parler solennel du parler bon enfant et familier, par quelque chose *de plus*, par une *addition*, faite sur le canevas ordinaire par l'habileté de l'orateur. On retrouva spontanément comme une indication analogue dans la rhétorique sanscrite; de même encore, et sans qu'il soit besoin de se rattacher aux Grecs, la théorie de l'orné se représente maintenant continuellement aux cerveaux naïfs qui se mettent à réfléchir pour la première fois sur ce sujet difficile sans en soupçonner les dangers. A côté de la forme *nue* (ψιλή), purement grammaticale, il y en a donc une autre, avec quelque chose *de plus* ; et ce quelque chose est l'ornement, le κόσμος. « *Ornatum* est — nous citons Quintilien pour tous les autres — *quod perspicuo ac probabili* PLUS *est*[2] ».

Le caractère additionnel et extrinsèque de l'ornement se trouvait affirmé aussi dans l'analyse qu'Aristote, le philosophe de la rhétorique, avait donné de la reine des ornements, de la *métaphore*. Si celle-ci procure une vive jouissance, c'est parce que, rapprochant des termes différents et découvrant des rapports d'espèces et de genres, elle produit *enseignement et connaissance au moyen du genre* (μάθησιν καὶ γνῶσιν διὰ τοῦ γένους) ; et apprendre facilement est une chose douce à l'homme[3]. A la connaissance principale la métaphore ajouterait, selon Aristote, un scintillement de moindres connaissances incidentelles, comme pour le divertissement et le soulagement de l'âme !

[1] ARISTOTE, *Rhet.*, III, 1.
[2] QUINT, *Instit. orat.*, VIII, c. 3.
[3] *Rhet.* III, c. 10.

Classes d'ornements.

De l'ornement on avait coutume de faire beaucoup de divisions et de subdivisions. Aristote (et déjà avant lui, avec peu de différence, Isocrate), classait les ornements, qui varient la forme nue et claire, en provincialismes, translations, épithètes, en allongements, coupures, abréviations de mots, et en d'autres procédés éloignés de l'usage ordinaire ; et des translations il distinguait quatre classes, du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, et par proportion : à quoi venait s'ajouter le rythme et l'harmonie[1]. Après Aristote, Théophraste et Demetrius de Phalères s'occupèrent spécialement de l'élocution. La classification se renforça dans la bipartition de *tropes* et de *figures* (schèmes), et de celles-ci en figures de mots (σχήματα τῆς λέξεως) et figures de *pensée* (τῆς διανοίας), et des figures de mots en *grammaticales* et *rhétoriques*, et de celles de pensée en *pathétiques* et *éthiques*. Des seules translations on notait, au bas mot, quatorze formes : la métaphore, la synecdoque, la métonymie, l'antonomasie, l'onomatopée, la catachrèse, la métalepse, l'épithète, l'allégorie, l'énigme, l'ironie, la périphrase, l'hyperbate et l'hyperbole : et chacune avec sous-espèce, et en face le vice opposé. Les figures de mots se montaient à peu près à une vingtaine (répétition, anaphore, antistrophe, climax, asyndète, assonnance, etc., etc.) ; et au même nombre, celles de pensée (interrogation, prosopopée, éthiopée, hypotypose, émotion, simulation, exclamation, apostrophe, réticence, etc., etc.). Toutes ces divisions, si parfois elles avaient quelque valeur empirique comme aide-mémoire pour fixer certaines séries de formes littéraires, scientifiquement étaient absolument extravagantes. Il arrive aussi que certains ornements se voient rangés tantôt parmi les tropes, tantôt parmi les figures, et tantôt parmi celles de mot, tantôt parmi celles de pensée, sans qu'on en puisse donner d'autre raison que le caprice du rhéteur, qui ordonne et dispose ainsi. Nous savons qu'une des significations, que peuvent prendre les catégories rhétoriques, est d'indiquer les différences d'une forme par rapport à

[1] Poet., 19-22 : cf. *Rhet.*, III, c. 2-10.

l'autre, que l'on pose arbitrairement comme type, comme le mot scientifiquement *propre* [1]. C'est ce qu'entraînent les définitions de la *métaphore* : « verbi vel sermonis *a propria* significatione *in aliam* cum virtute mutatio », pour parler avec Quintilien ; et de la *figure*, selon les paroles du même auteur : « conformatio quaedam orationis remota *a communi et primum se offerente ratione* [2] ».

Contre la théorie de l'ornement, c'est-à-dire de la double forme ne s'éleva, que l'on sache, aucune rébellion dans l'antiquité. On entend parfois proclamer : *Ipsae res verba rapiunt : Pectus est quod disertos facit et vis mentis ; Rem tene, verba sequentur ; Curam verborum rerum volo esse sollicitudinem ; Nulla est verborum nisi rei cohaerentium virtus ;* et autres paroles analogues, qui retentissent dans la bouche de Cicéron, de Quintilien, de Sénèque et d'autres. Mais de telles affirmations n'avaient pas le sens prégnant, que nous autres modernes pouvons être tentés de leur donner. Elles étaient, à la vérité, une contradiction à la théorie de l'*ornement* ; mais une contradiction inconsciente et par là sans efficacité ; rayons de bon sens, qui ne dissipaient pas la ferme croyance en l'absurde théorie des écoles. Celle-ci était d'ailleurs protégée par une mesure de prudence, par une soupape de sûreté, qui empêchait que l'absurdité éclatât claire et manifeste. — Si l'ornement était un *plus*, dans quelle mesure convenait-il d'en user ? S'il donnait du plaisir, n'était-il pas à conclure que, en en usant beaucoup, on aurait beaucoup de plaisir ? en en usant démesurément, un plaisir démesuré ? — Là était le péril ; et les rhéteurs s'empressèrent d'y parer instinctivement en saisissant l'arme défensive du *convenable* (πρέπον). De l'ornement il ne faut user ni trop ni trop peu, *in medio virtus* ; autant qu'il est *convenable* (ἀλλὰ πρέπουσαν). Il faut en verser *une certaine dose* dans le style, disait Aristote (δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαι πως τούτοις) [3]. L'ornement — observait le même Aristote — doit être un

Le concept de convenable.

[1] V. *Théorie*, p. 71.
[2] *Instit. orat.*, VIII, 6 ; IX, 1.
[3] Aristote, *Rhet.*, III, c. 2 ; *Poet.*, c. 22.

assaisonnement et non une nourriture (ἥδυσμα, οὐκ ἔδεσμα). Le *convenable* était un concept tout à fait étranger à celui de l'*ornement*, un rival, un ennemi, qui était destiné à le supplanter : convenable *à quoi* ? à l'expression ? et ce qui est convenable à l'expression n'est plus une addition extrinsèque, n'est plus un *ornement* ; c'est l'expression même. Pourtant les rhéteurs accomplirent ce miracle, de faire vivre ensemble en bonne intelligence κόσμος et πρέπον, l'ornement et le convenable ! Mieux avisé, le pseudo-Longin, à l'observation de son prédécesseur Cecilius qu'il ne fallait pas employer plus de deux ou trois métaphores dans le même endroit, répondait qu'il y a lieu de les employer là où la passion (τὰ πάθη) court à la façon d'un torrent, et entraîne avec elle comme nécessaire (ὡς ἀναγκαῖον) la multitude des métaphores [1].

Théorie de l'*ornement* au moyen-âge et à la renaissance.

Conservée dans les compilations de la basse antiquité, comme les œuvres de Donat et de Priscien et le célèbre traité allégorique de Martianus Capella, et dans les résumés de ceux-ci et des écrivains plus anciens, dus à Béda, à Rabanus Maurus et à d'autres, la théorie de l'ornement passa au moyen-âge : la Rhétorique, avec la Grammaire et la Logique, continua à composer le *trivium* des écoles. Elle était en quelque sorte favorisée par le fait qu'écrire d'une façon littéraire devenait de plus en plus écrire en une langue morte ; ce qui renforçait le sentiment que la belle forme n'était pas quelque chose de spontané, mais un travail de broderie et de surjet. A la renaissance elle resta prépondérante : elle fut réétudiée aux meilleures sources classiques : à Cicéron s'ajoutèrent les Institutions de Quintilien, puis la Rhétorique d'Aristote avec toute la couronne des rhéteurs secondaires latins et grecs, parmi lesquels Hermogène, avec ses sept célèbres *Idées*, préféré et mis en vogue par Giulio Camillo [2].

Et même les hardis critiques de l'organisme de la rhétori-

[1] *De sublimitate* (in *Rhet. graeci*, ed. Spengel, vol. I), § 32.
[2] Gulio Camillo Delminio, *Discorso sopra le Idee di Ermogene*, (dans *Opere*, Venise, 1560) : et traduct. d'Hermogène (Udine, 1594).

que antique, épargnèrent la théorie de l'ornement. Sans doute Vives déplorait l'*excessive subtilité grecque* qui avait multiplié les distinctions sans procurer la lumière [1] ; mais contre l'ornement il ne se prononçait pas résolument. L'école de Ramus, également, continua à attribuer à la rhétorique l'*embellissement* des pensées. Patrizio se montrait mécontent des anciens qui n'avaient pas bien défini ce qu'est l'*ornement* ; mais il admettait, de son côté, ornements et métaphores, voire sept manières de *parler lié*, à savoir *récit*, *démonstration*, *agrandissement*, *diminution*, *ornement* et son contraire, le *rehaussement* et l'*abaissement* [2]. Parmi la grande extension de la vie et de la production littéraire au XVIe siècle, il serait fort aisé de recueillir des affirmations analogues à celles dont nous avons donné des exemples pour l'antiquité, qui proclament la dépendance absolue des mots aux choses qu'on veut exprimer ; et des effusions contre les pédants, et contre les formes pédantesques et commandées du beau langage. Mais quoi ? La théorie de l'ornement était toujours dans le fond, tacitement admise comme indiscutable. « Escribo como hablo — dit, par exemple, dans sa profession de foi stylistique, Juan de Valdés : — solamente tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero decir, y digolo cuanto mas llanamente me es posible, porqué, á mi parecer, en ninguna lengua está bien la afectacion ». Fort bien ; mais Valdés écrit encore que le beau langage consiste « en que digais lo que quereis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que... no se pueda quitar ninguna sin ofender á la *sentencia*, ó al *encaresçimiento*, ó à la *elegancia* » [3]. Voilà l'*amplification* et l'*élégance*, conçus comme extrinsèques au contenu, à la *pensée* ! — Un rayon de lumière perce dans Montaigne qui en présence des catégories d'ornements, fruits des sueurs des rhéteurs observe : « Oyez dire *Metonymie*, *Métaphore*, *Allégorie*, et aultres tels noms de la

[1] *De causis corruptar. artium*, l. c.
[2] *De la Rhetorica*, dial. VI.
[3] *Dialogo de las lenguas* (édit. de MAYANS Y SISCAR, *Origenes de la lengua española*, Madrid, 1873), pp. 115, 119.

grammaire ; semble-t-il pas qu'on signifie quelque forme de langage rare et pellegrin ? ce sont tiltres qui touchent le babil de votre chambrière »[1]. Rien, donc, du prétendu langage éloigné de la *primum se offerenti ratione* !

ductions à ıbsurde au vIIe s.

Mais le caractère insoutenable de la théorie de l'ornement commença à se rendre sensible dans la décadence littéraire italienne du XVIIe siècle, quand, la production littéraire s'étant changée en un vain jeu de surprises et de fioritures, le *convenable*, violé en pratique, fut aussi abandonné ou négligé en théorie, sur la remarque qu'il était une limite arbitraire, imposée au principe fondamental de l'ornement. Les adversaires du *concettisme* ou *seicentisme* (par exemple Matteo Pellegrini, Orsi et d'autres) sentaient le défaut de la production littéraire contemporaine ; entrevoyaient que la décadence naissait de ce que la littérature n'était plus l'expression sérieuse d'un contenu ; mais restaient embarrassés par la logique des défenseurs du mauvais goût, lesquels montraient le fait comme pleinement conforme à la théorie littéraire de l'ornement, qui était la base commune de leurs discussions. En vain les premiers recouraient au *convenable*, au *modéré*, à la nécessité de *fuir l'affectation*, à l'ornement qui doit être *condiment* et non *mets*, et à tous les autres instruments qui avaient été suffisants en un temps de vigoureuse production et de goût esthétique sûr, faciles correctifs à l'inexactitude des théories. Les autres répondaient qu'il n'y avait pas de raison de ne pas employer beaucoup d'ornements, quand on en a à sa disposition ; de ne pas faire parade d'*esprit*, quand on peut le faire sans bornes[2].

lémique autour le la théorie de l'ornement.

La même réaction contre l'abus de l'ornement, contre les *concetti à l'espagnole et à l'italienne* (dont les théoriciens avaient été Gracian en Espagne et Tesauro en Italie), eut lieu en France. « ... Laissez à l'Italie De tous ces faux brillants l'éclatante folie ». « Ce que l'on conçoit bien s'énonce claire-

[1] *Essais*, I, c. 52 (éd. Garnier, I, 285) ; cf. ib. ch. 10, 25, 39 ; II, ch. 10.
[2] CROCE, *I trattatisti italiani del concettismo*, pp. 8-22.

ment, Et les mots, pour le dire, arrivent aisément [1] ». Parmi les principaux critiques fut le jésuite Bouhours, déjà nommé, auteur de la *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, et d'autres livres. On discuta alors vivement sur les formes rhétoriques, et l'adversaire patriote de Bouhours en Italie, Orsi (1703), soutint que tous les ornements ingénieux reposent sur un *moyen terme* et se réduisent à un *syllogisme rhétorique*, et que l'ingéniosité consiste ou à être *vrai* en semblant *faux*, ou à être *faux* en semblant *vrai* [2]. Ces polémiques, si elles ne produisirent pas alors un résultat scientifique, préparèrent les esprits à une plus grande liberté; et, comme nous l'avons observé ailleurs [3], ne restèrent peut-être pas sans quelque influence sur Vico, qui en établissant son nouveau concept de la fantaisie poétique, découvrit clairement qu'il en résultait une rénovation et une transformation aussi pour les théories de la rhétorique, les *figures* et *tropes*, qui n'étaient plus des *caprices de plaisir*, mais des *nécessités de l'esprit humain* [4].

Du Marsais et *métaphores*

Les théories rhétoriques de l'ornement étaient par contre précieusement conservées par Baumgarten et par Meier. Pourtant en France elles recevaient dans le même temps un rude coup de César Chesneau, seigneur Du Marsais, qui publia en 1730 un traité sur les *Tropes* (septième partie d'une *grammaire générale* [5]), dans lequel il développait l'observation même, rapportée plus haut, de Montaigne; et il est probable qu'il s'inspirait de Montaigne, bien qu'il ne le cite pas. On dit — observait Du Marsais — que les figures sont des manières de parler, des tournures d'expression, éloignées de l'ordinaire et du commun Et cela revient à dire : « que les figures sont des

[1] Boileau, *Art poétique*, I, v. v. 43-44, 153-154.
[2] J. J. Orsi, *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare, etc.*, 1703 (réimpr. de Modène, 1735, avec toutes les polémiques à ce sujet).
[3] V. *suprà*, p. 227.
[4] V. *suprà*, p. 222.
[5] *Des tropes ou des différens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, 1730 (Œuvres de Du Marsais, Paris, 1797, vol. I).

manières de parler éloignées de celles qui ne sont pas figurées, et qu'en un mot les figures sont des figures, et ne sont pas ce qui n'est pas figures » ! D'autre part, il n'est point exact que les figures s'éloignent du langage commun : « il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire et de si commun... *Il se fait plus de figures un jour de marché à la Halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques.* ». Il n'est pas possible de faire un discours où il n'y ait que des expressions non figurées. Et Du Marsais donnait des exemples de passages très naturels, dans lesquelles la rhétorique ne peut se dispenser de trouver les figures d'*apostrophe*, d'*accumulation*, d'*interrogation*, d'*ellipse*, de *prosopopée*. « Les apôtres étaient persécutés, et ils souffraient patiemment les persécutions. Qu'y a-t-il de plus naturel et de moins éloigné du langage ordinaire que la peinture qu'en fait S. Paul ? « *Maledicimur, et benedicimus ; persecutionem patimur et sustinemus : blasphemamur, et obsecramus*..., cependant elle contient une fort belle figure qu'on appelle *antithèse*... : *maudire* est opposé à *bénir*, *persécuter* à *souffrir*, *blasphèmes* à *prières* ». Quoi plus ? Le mot même de *figure* est *figuré* : c'est une métaphore ! — Mais, après toutes ces fines observations, Du Marsais s'embrouille lui aussi, et finit par définir les figures : « manières de parler distinguées des autres par une modification particulière, qui fait qu'on les réduit chacune à une espèce à part, et qui les rend ou plus vives, ou plus nobles, ou plus agréables que les manières de parler qui expriment le même *fonds de pensée*, sans avoir d'autre modification particulière [1] ».

Interprétations psychologiques.

Cependant l'interprétation psychologique des figures, acheminement à leur critique esthétique, ne fut plus interrompue ; et Home, dans ses *Éléments de critique*, dit avoir douté longtemps que la partie de la rhétorique concernant les *figures* pût jamais se réduire à un principe rationnel ; mais que finalement il avait découvert que celles-ci se réduisent à l'élément *passionnel* [2]. Suivant le critérium énoncé, Home donnait des analyses

[1] *Op. cit.*, p. I, art I, cf. art. IV.
[2] *Elem. of criticism*, III, ch. 20.

de la prosopopée, de l'apostrophe, de l'hyperbole. De Du Marsais et de Home dérive ce qu'il y a de bon dans les *Leçons sur la rhétorique et les belles-lettres* de Hugh Blair[1], cours professé par l'auteur à l'Université d'Edimbourg à partir de 1759, et qui, rassemblé en volume, eut une immense fortune dans toutes les écoles d'Europe, même en Italie, remplaçant avantageusement, avec ses applications de raison et de bon sens (*reason and good sense*), des livres de beaucoup inférieurs. Blair définissait. en général, les figures « le langage suggéré par l'*imagination* ou par la *passion* [2]». En France, Marmontel répandait des idées semblables, avec ses *Eléments de littérature* [3]. En Italie, Cesarotti à la partie *logique*, aux *termes-chiffres* des langues, opposait la partie *rhétorique*, les *termes-figures* ; à l'éloquence *rationnelle*, la *fantaisiste*[4]. Beccaria, bien que psychologue, considérait le *style* littéraire, comme « les idées ou sentiments accessoires, qui s'ajoutent au principal dans tout discours » : c'est-à-dire qu'il ne sortait pas non plus de la différence d'une forme intellectuelle, pour les idées principales, et d'une forme littéraire, qui varie la première par l'addition d'idées accessoires [5]. Une interprétation des tropes et des métaphores, semblable à celle de Vico, c'est-à-dire les considérant comme le caractère même du langage primitif et de la poésie, était tentée en Allemagne par Herder.

Le Romantisme et la Rhétorique. Etat présent.

Le Romantisme abattit la vieille rhétorique du style orné, qui fut jetée aux ferrailles et que pourtant, théoriquement, on ne surpassa pas. Les principaux philosophes de l'esthétique, — et non seulement Kant, que nous avons vu prisonnier de la théorie mécanique et ornementale de la forme littéraire ; et non seulement Herbart, qui en fait d'art semble n'avoir connu qu'un peu de musique et beaucoup de rhétorique ; — mais les philosophes romantiques eux-mêmes, Schelling, Solger, Hegel,

[1] Hugh Blair. *Lectures ou Rhetoric and belles Lettres* (Londres, 1823).
[2] *Op. cit.*, lect. XIV.
[3] Marmontel, *Elém. de littér.* (dans *Œuvres*, Paris, 1819). IV, 559.
[4] Cesarotti, *Saggio sulla filos, del linguaggio*, part. II.
[5] *Ricerche intorno alla natura dello stile* (Turin, 1853). ch. I.

conservent les sections des *métaphores*, des *tropes*, des *allégories*, les acceptant de la tradition. Lui aussi. le romantisme italien, Manzoni en tête, détruisit la foi dans les mots *beaux* et *élégants*, et endommagea la rhétorique ; mais lui porta-t-il le coup mortel ? Il n'y paraît pas, à en juger au moins par la part encore large que lui fait le théoricien de l'école pour cette matière, Bonghi, dans les *Lettres critiques*. où sont admis *deux* styles ou formes, répondant justement au *nu* et à l'*orné* [1]. Dans les écoles de philologie d'Allemagne eut quelque diffusion la théorie stylistique de Gröber, qui divise le style en *logique* ou *objectif*, et en *affectif* ou *subjectif* [2]. Il est vrai que cette erreur ancienne se couvre d'une phraséologie empruntée à la philosophie qui est à présent de mode universitaire : mais cela n'en change pas la nature. Ainsi un rhéteur philosophe appelle aujourd'hui, pompeusement, la doctrine des tropes et figures : *doctrine des formes de l'aperception esthétique,* qui seraient les quatre catégories (l'antique richesse est réduite au nombre mesquin de *quatre* !) de la *personnification*, de la *métaphore*, de l'*antithèse* et du *symbole* [3] ! A la *métaphore* Biese a consacré un livre confus où manque toute analyse esthétique sérieuse de cette catégorie [4].

La meilleure critique scientifique de la théorie de l'ornement est peut-être celle qui se trouve éparse dans les écrits de De Sanctis, lequel, en enseignant la *rhétorique*, exposait au contraire, comme il dit, l'*antirhétorique* [5]. Mais cette critique même n'est ni rigoureuse ni complète. La vraie critique, à notre avis, ne peut se tirer que négativement de la nature même de l'activité esthétique, laquelle ne donne pas lieu à divisions, n'est pas une activité de mode *a* et de mode *b*, ne peut exprimer *un même*

[1] R. Bonghi, *Lettere critiche*. 1856 (4e édit., Naples, 1884), pp. 37, 65-7, 90, 103.
[2] Gustav Gröber, *Grundriss d. romanischen Philologie*, vol. I, pp. 209-250 : K. Vossler, *B. Cellinis Stil in seiner Vita, Versuch einer psychol. Stilbetrachtung*, Halle, 1899.
[3] Ernst Elster, *Principien d. Literaturwissenschaft*, Halle, 1897, vol. I, pp. 359-413.
[4] Biese, *Philosophie des Metaphorischen*, Hambourg-Leipzig, 1893.
[5] *La giovinezza di Fr. d. S.* ch. XXIII, XXV ; *Scriti varii*, II, 272-4.

contenu tantôt dans une forme tantôt dans une autre. Ainsi seulement on balaye le double monstre de la forme *nue*, qui serait privée d'imagination, et de la forme *ornée*, qui contiendrait quelque chose *de plus* par rapport à l'imagination.

2

La théorie d genres arti tiques et litt raires.

On en dira autant de la théorie des *genres artistiques et littéraires*, et des *lois* ou *règles* des différents genres. Elle a, dans les temps modernes, suivi presque toujours les destinées de la théorie rhétorique ; et, bien que décréditée, n'est pas encore bien morte. L'antiquité, distinguant mal l'*histoire* de la *théorie* de la littérature, et transformant les groupes empiriquement constitués en concepts scientifiques, commença à dessiner les contours des divers *genres* littéraires. On retrouve déjà dans Platon quelques vestiges de la triple division en *épique, lyrique* et *dramatique* ; la satire d'Aristophane est souvent consacrée à la critique des genres en particulier, surtout de la tragédie [1]. Mais l'exemple le plus important et le plus célèbre des recherches sur cette matière dans l'antiquité, est la doctrine de la *tragédie* dans le fragment de la Poétique d'Aristote. La tragédie — ainsi la définit Aristote — est l'imitation d'une action sérieuse et achevée, ayant de la grandeur, en discours orné suivant les différentes parties, exposée par action et non par récit, et qui par le moyen de la pitié et de la terreur produit la libération ou purification de ces passions [2]. Il détermine en outre, minutieusement, les qualités des six parties qu'elle doit avoir ; et en particulier de la fable et du personnage tragique. Et il ne faut pas attacher une grande importance à ce qu'on a observé plusieurs fois, et que, dès le XVIe siècle, observait Vincent Maggio : qu'Aristote traite de la nature de la poésie et de ses formes particulières, sans prétendre donner des préceptes Sur ce point Piccolomini répondait que « toutes ces choses et autres semblables ne se montrent et déclarent à d'autre fin que de

Les genres da l'Antiquit Aristote.

[1] E. MÜLLER, *Gesch. d. Th. d. Kunst*, I, 134-206, et II, 238-9 *n*.
[2] *Poet.*, c. VI.

nous faire voir ce que considèrent et sur quoi agissent les préceptes et leurs lois », comme pour faire un marteau ou une scie on commence par dire en quoi ils consistent [1]. L'illusion que la science donne des *règles*, est une erreur qui ne concerne pas d'une façon particulière l'Esthétique ; et qui se trouve, en ce qui la touche, assez innocente. Il importe que d'une science donnée on établisse exactement les concepts et les lois : qu'on les appelle ensuite *préceptes* ou *règles*, et qu'on en attende des fruits qu'ils ne peuvent donner, c'est, sans doute, une erreur, mais par elle-même incapable d'altérer ces vérités établies. Or l'erreur dont Aristote doit être fait l'insigne représentant, n'est pas également innocente, bien qu'il faille ici encore reconnaître qu'aux débuts de la réflexion esthétique elle était presque inévitable. C'est l'erreur de la théorie des genres, consistant à traiter la fonction artistique comme si elle était fonction scientifique ; à chercher des procédés abstraits et des déterminations logiques dans les opérations, toutes concrètes, de la fantaisie artistique. — La poétique sanscrite en est elle aussi dominée, et distingue, par exemple, dix genres dramatiques, dix-huit secondaires, quarante-huit variétés du *héros* et je ne sais combien de l'héroïne ! [2].

u moyen-âge et à la renaissance.

Du reste, il ne semble pas que dans l'antiquité, après Aristote, la doctrine des genres poétiques ait reçu un grand développement. Le moyen-âge eut ses propres traités de règles, arts rythmiques et *rasos de trobar*. Il est curieux de voir le traitement que fait subir aux genres aristotéliciens la paraphrase de l'arabe Averroès, lequel, ne réussissant pas à comprendre par voie de déduction rationnelle ces catégories d'origine *historique*, conçoit la tragédie comme l'*art de louer*, la comédie comme l'*art de blâmer*, la première un panégyrique, la seconde une satire : et prend la *péripétie* pour une *antithèse*, par laquelle, quand on veut décrire une chose, on commence

[1] *Annotationi*, introd.
[2] Cf. pour la poétique sanscrite S. Levi, *Le théâtre indien*, pp. 11-152.

par parler de son *contraire* ! [1] La renaissance s'empara du texte d'Aristote, et poussée par son intellectualisme et son rationalisme, moitié commentant et délayant, moitié imaginant sur de nouveaux frais, finit par établir une longue série de genres et de sous-genres poétiques, rigoureusement définis, avec des lois fixes. Alors s'élevèrent les discussions sur le caractère d'unité, que doit avoir le poème épique ou dramatique ; sur la qualité morale, et le degré social des personnages qui peuvent entrer dans l'un ou dans l'autre genre ; sur ce qu'on doit entendre par action, et s'il faut y comprendre les passions et les pensées, ou si les poésies lyriques doivent être exclues du nombre des poésies vraies ; si la tragédie doit avoir une matière historique ; si la comédie peut être écrite en prose ; si la tragédie peut avoir une fin heureuse ; si le personnage tragique peut être un parfait galant homme ; combien d'épisodes peuvent être admis dans le poème et lesquels, et comment ils se lient à l'action principale. On se tourmentait fort à propos de cette mystérieuse règle de la *catharsis* d'Aristote ; et Segni ingénuement souhaitait qu'on vît renaître le poème tragique dans l'entière perfection du spectacle, pour voir les effets de cette purgation dont parle Aristote, d'où « naît dans les âmes tranquillité et pureté de toute perturbation » ! [2].

La doctrine des trois unités

La mieux connue des nombreuses entreprises des théoriciens du XVIe siècle consiste dans l'établissement des *trois unités*, sans qu'on sache d'ailleurs pourquoi elles se nomment ainsi, et ce que vient faire ici l'*unité*: tout au plus devrait-on dire la *brièveté* du *temps*, et l'*étroitesse* du *lieu*, et l'arbitraire *limitation* des *actions* à une *certaine classe d'actions*. On sait qu'Aristote ne parle que de l'unité de temps, et mentionne, comme un usage, la limitation du temps à une révolution du soleil. Et les critiques du XVIe siècle accordèrent, selon leurs humeurs, six, huit, douze heures : quelques-uns, comme Segni, vingt-quatre, en y comprenant les heures de nuit, qui sont plus

[1] Cf. MENENDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, I. I, 126-154 (2e édit.).
[2] Trad. de la *Poétique*, introd.

propices aux assassinats et aux cruautés des tragédies : d'autres arrivèrent jusqu'à trente-six et quarante. La dernière et la plus bizarre, l'*unité de lieu*, fut lentement préparée par Castelvetro, par Riccoboni, par Scaliger, jusqu'à ce qu'en 1572 le français Jean de la Taille la mit avec les autres comme troisième unité ; en 1598 elle fut formulée plus explicitement par Angelo Ingegneri.

La poétique des genres et des règles. Scaliger.

Les théoriciens italiens répandirent leur influence dans toute l'Europe, et suscitèrent les premières tentatives de *poétique cultivée* en France, en Espagne, en Angleterre, en Allemagne. On peut considérer comme le représentant de tous, et de leur grande influence, J. C. Scaliger, qui a passé, non sans quelque exagération, pour le propre fondateur du classicisme à la moderne, du classicisme esthétique à la française, celui qui « posa la première pierre de la Bastille classique ». Certes, s'il ne fut ni le premier ni le seul, il contribua puissamment à rédiger en un corps de doctrines les conséquences principales du règne de la *raison* dans les œuvres littéraires, avec ses menues distinctions et classifications des *genres*, avec les barrières insurmontables interposées entre eux, avec la défiance envers la libre inspiration et la fantaisie [1]. De Scaliger descendent, outre Daniel Heinz, d'Aubignac, Rapin, Dacier, et les autres tyrans de la littérature et en particulier de la scène française : Boileau mit en vers élégants ces exigences. Sur le même terrain — on l'a justement observé — se trouvait aussi Lessing, dont l'opposition aux *règles* des français a un caractère très relatif. C'était l'opposition de règles à règles, et en cela il avait été précédé par les écrivains italiens, comme Calepio (1732). Lessing pensait que Corneille et autres auteurs avaient interprété à faux Aristote, dans les lois duquel pouvait rentrer jusqu'au drame de Shakespeare [2]. Mais il s'oppose d'autre part, nettement, à ceux qui criaient *génie*, *génie*, et plaçaient le génie au-dessus de toutes les règles, en disant que ce que fait le génie

Lessing.

[1] Lintilhac, *Un coup d'Etat*, etc., p. 543.
[2] *Hamburg. Dramat.* nn. 81, 101-104.

est une règle. Justement parce que le génie est une règle, les règles ont une valeur et on peut les fixer. Les nier reviendrait à limiter le génie à ses premières tentatives, comme si exemple et exercice ne servaient à rien [1]. Par là Lessing, à dire le vrai, déplaçait la question ; mais, quoi qu'il en soit, on aperçoit clairement dans ses paroles qu'il ne repousse pas le concept des *lois intellectuelles de la poésie*.

Transactions extensions.

Les théories des genres et de leurs limites ne purent se soutenir pendant des siècles qu'à force d'interprétations subtiles, d'extensions analogiques, de transactions plus ou moins déguisées. Pendant que les critiques italiens travaillaient à leurs poétiques, ils se trouvèrent en face de la *poésie chevaleresque*, et durent s'y accommoder au mieux, en la faisant rentrer parmi les genres de poèmes non prévus par les anciens (Giraldi Cintio) [2]. Il est vrai que quelques rigoristes, comme Salviati, ne cessèrent pas d'observer que les romans ne sont pas une espèce de poésie, différente de l'héroïque, mais sont un *héroïque mal composé*. Le poème dantesque ne pouvait s'effacer de la littérature italienne ; et Jacques Mazzoni préféra corriger de nouveau les catégories de la poétique, dans sa *Défense de Dante* [3]. On commença à composer des *farces*, et Cecchi (1585) déclarait : « La *farce* est une troisième chose nouvelle entre la tragédie et la comédie... » [4]. Survint le *Pastor fido* de Guarini ; ni tragédie, ni comédie, mais tragicomédie. Cieux, ouvrez-vous ! Jason de Norès ne réussit pas à le ranger dans les genres déduits de la philosophie morale et civile, et condamna l'intrus. Mais Guarini défendit vigoureusement sa production comme un troisième genre, *mixte*, répondant à la réalité de la vie [5] ; et malgré qu'un autre rigoriste, Fioretti (Udeno Nisieli) continuât à proclamer la tragicomédie « monstre de poésie, si énorme et con-

[1] *Op. cit.*, nn. 96, 101-104.
[2] G. B. Giraldi Cintio, *De' romanzi, delle comedie e delle tragedie*, 1554 (éd. Daelli, 1864).
[3] Jacopo Mazzoni, *Difesa della comedia di Dante*, Cesena, 1587.
[4] G. M. Cecchi, dans le prologue de la *Romanesca*, 1585.
[5] Cf. outre les deux *Veratti*, le *Compendio della poesia tragi-comica*, Venise, 1601.

trefait que les Centaures, les Hippogriffes, les chimères, sont auprès de lui gracieux et parfaits... formé malgré les muses et en dépit de la poésie, tout mêlé d'ingrédients discordants et ennemis les uns des autres »[1]; qui donc chassa jamais le délicieux *Pastor fido* du champ de la littérature ? Il en fut de même pour l'*Adone* de Marino, que Chapelain avait défini, ne sachant y arriver autrement, le *poème de la paix*, et qui, selon ses défenseurs, était « une *nouvelle forme* de poème épique »[2]; puis pour le drame musical, et pour la *commedia dell'arte*. Corneille, qui avait eu à affronter la tempête déchaînée sur lui par Scudéry et l'Académie pour *le Cid*, dans ses discours sur la tragédie, tout en se basant sur Aristote, observait qu'il fallait « quelque modération, quelque favorable interprétation.. pour n'être pas obligés de condamner beaucoup de poèmes, que nous avons vu réussir sur nos théâtres. » « Il est aisé de nous *accommoder avec Aristote*.. »[3] dit-il ailleurs : hypocrisie littéraire, qui rappelle étrangement les *accommodements avec le Ciel* de la morale de Tartuffe ! Au siècle suivant, aux genres habituels fut ajoutée la *comédie touchante*, que ses adversaires appelèrent railleusement *larmoyante* : défendue par Diderot, et en Allemagne par Gellert et Lessing[4]; elle fut combattue, entre autres, par De Chassiron[5]; et de plus vint s'ajouter la *tragédie bourgeoise*. Le schématisme préétabli des genres continua ainsi à souffrir de rudes atteintes ; mais il s'efforçait de conserver, sinon la dignité, au moins le pouvoir. C'était un roi absolu, devenu constitutionnel grâce à une révolution, et conciliant au moins mal le droit divin avec la volonté de la nation.

Rébellion contre les *règles* en général.

Mais la critique des règles par les règles, ou les transactions voilées, intéressent moins que les cris de rébellion contre toutes les *règles*, contre la *règle en général* : cris qui se font déjà

[1] *Proginn. poet.*, Florence, 1627 ; III, 130.
[2] Cf. A. Belloni, *Il Seicento*, Milan, 1898, pp. 162-4.
[3] *Examens* et *Discours du poème dramatique, de la tragédie, des trois unités*, etc.
[4] Gellert, *De comœdia commovente*, 1751 ; Lessing, *Abhandlungen von den weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, 1754 (dans *Werke*, vol. VII).
[5] *Réflexions sur le comique larmoyant*, 1749 (trad. par Lessing, l. c.).

entendre en Italie, en plein XVIe siècle. On sait comment l'Arétin tournait en dérision les préceptes les plus sacrés : « Si vous voyez – dit-il goguenard dans le prologue d'une de ses comédies — sortir les personnages plus de cinq fois en scène, n'en riez pas parce que les chaînes qui tiennent les moulins sur la rivière, ne tiendraient pas les fous d'aujourd'hui ! » [1]. Un philosophe, Giordano Bruno, prend résolument parti (1585) contre les « regolisti di poesia ». Les règles — dit-il — dérivent de la poésie : « et par suite il y a autant de génies et d'espèces de vraies règles, qu'il y a de génies et d'espèces de vrais poètes ». C'était là individualiser les genres, et par conséquent les détruire complètement. « Alors comment donc — demande son adversaire — se feront connaître les vrais poètes ? ». « En chantant des vers — répond Bruno : — avec cette condition que leur chant soit agréable, ou profitable, ou agréable et profitable en même temps » [2]. Semblablement Guarini, défendant le *Pastor fido*, affirmait (1588) : que « le monde est juge des poètes et rend la sentence sans appel » [3]. L'Espagne est peut-être le pays d'Europe, qui résista le plus longtemps à la pédanterie des auteurs de traités : c'est le pays de la liberté critique, de Vives à Feijoo, c'est-à-dire du XVIe siècle à la moitié du XVIIIe ; quand, après la déchéance de l'esprit espagnol, Luzan et autres y firent s'implanter la poétique néo-classique de provenance italienne et française [4]. Que les règles changent avec les temps et avec les conditions de fait ; que la littérature moderne réclame une poétique moderne ; que travailler contre les règles établies ne signifie pas travailler hors de toute règle, c'est-à-dire sans se soumettre à une loi supérieure ; que la nature doit donner, et non recevoir des lois ; que les lois des unités sont ridicules, comme il le serait de défendre à un peintre de mettre un grand paysage sur une petite toile : que le plaisir, le goût, l'approbation des lecteurs et spectateurs décide en

G. Bruno. Guarini.

Critiques espagnols.

[1] Prologue de la *Cortigiana*, 1534.
[2] *Degli eroici furori*, dans *Opere italiane*, éd. Lagarde, II, 624-5.
[3] *Il Veratto* (contre Jason de Nores), Ferrare, 1588.
[4] Menendez y Pelayo, *op. cit.*, III, I, 174-5 (1re édit.).

dernière analyse ; que malgré toutes les règles de composition le vrai juge de la musique est l'oreille : ces affirmations et d'autres semblables se présentent en foule chez les critiques espagnols de cette période. Un de ces critiques, François de la Barreda (1622), allait jusqu'à prendre en pitié les puissants esprits d'Italie, intimidés et avilis (*temerosos y acobardados*) par les règles qui les oppriment de toute part [1]. Et il avait raison ; et le Tasse reste un exemple lamentable et mémorable de cet avilissement. Lope de Vega flotte entre l'inobservance pratique des règles et l'obéissance théorique, excusant son procédé pratique par le besoin de satisfaire le goût du public, qui paye ses divertissements théâtrals : « quand j'écris mes comédies, dit-il, j'enferme les donneurs de préceptes sous six clefs pour qu'ils ne me fassent pas de reproches [2] ». Mais un contemporain son défenseur (1616) observait que, si Lope « en muchas partes de sus escritos dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de plebe... dicelo por su natural modestia, y porqué no atribuya la malicia ignorante à arrogancia lo que es politica perfecciòn » [3] A

J. B. Marino. son tour J. B. Marino protestait : « Je prétends savoir les règles plus que ne les savent tous les pédants ensemble ; mais la vraie règle est de savoir enfreindre les règles en temps et lieu, en s'accommodant aux mœurs courantes et au goût du siècle [4] ». Et, au XVe siècle, l'exemple du drame espagnol et de la *commedia dell' arte* fit appeler *antiquarii* les Minturne, les Castelvetro et les autres sévères théoriciens du XVIe, comme on le voit dans Andréa Perrucci (1699), théoricien de la comédie improvisée [5]. Sforza Pallavicino critiquait les écrivains des *disciplines du beau langage*, parce qu'ils formaient pour la plupart leurs enseignements plutôt en observant par l'expérience

[1] MENENDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, III, 468 (2e édit.).
[2] V. les vers connus de l'*Arte nuevo de hacer comedias.* (1609), ed. Morel-Fatio, v. 40-1, 138-40, 157 8.
[3] MENENDEZ Y PELAYO, *op. cit*, III, 459.
[4] MARINO, lettre à Girolamo Preti, dans *Lettere*, Venise, 1627, p. 127.
[5] *Dell'arte rappresentativa meditata e all' improvviso.* Naples, 1699 : cf. pp. 47, 48, 65.

ce qui procure du plaisir dans les auteurs, qu'en apprenant par la raison ce qui se conforme naturellement à certains sentiments et instincts implantés par le Créateur dans les âmes des mortels »[1]. Un défi lancé contre les *genres fixes* est contenu dans le *Discorso sull' Endimione* de Gravina (1691), où il blâme les « ambitieux et avares préceptes » des rhéteurs, et observe finement : « Il ne peut paraître aucune œuvre qui ne soit aussitôt appelée à l'examen devant le tribunal des critiques, et interrogée en premier lieu sur son nom et son être : si bien qu'on voit aussitôt intentée l'action, que les jurisconsultes appellent *préjudicielle* ; et une controverse est instituée sans retard, pour savoir si elle est poème, ou roman, ou tragédie, ou comédie, ou d'un autre genre prescrit. Et si cette œuvre s'écarte en quelque façon des préceptes... ils veulent aussitôt qu'elle soit bannie et à jamais proscrite. Et pourtant ils auront beau secouer et dilater leurs aphorismes, ils ne pourront jamais comprendre tous les différents genres, que le mouvement divers et continu de l'esprit humain peut produire à nouveau. Aussi je ne sais pourquoi on ne devrait pas enlever ce frein indiscret à la grandeur de nos imaginations, et lui ouvrir un chemin pour s'élancer parmi ces immenses espaces, où elle est apte à pénétrer ». Le même Gravina s'écriait, à propos de l'*Endymion* de Guidi : « Je ne sais si c'est une tragédie, ou une comédie, ou une tragicomédie, ou quelque autre chose de ce que peuvent rêver les rhéteurs. C'est une représentation de l'amour d'Endymion et de Diane. Si ces mots s'étendent jusque là, ils pourront aussi accueillir cette œuvre dans leur sein ; s'ils ne sont pas assez larges, on pourra en découvrir un autre, car nous donnons toute faculté à chacun dans une chose qui importe si peu : si on ne rencontre aucun mot, nous ne voulons pas quant à nous, par manque de nom, nous priver d'une chose si belle »[2]. Tout cela est très moderne : il est regrettable qu'on ne le trouve pas accompagné d'une base théorique suffi-

Gravina.

[1] *Trattato dello stile e del dialogo*, 1646, préface.
[2] *Discorso su l'Endimione* (dans *Opere italiane*, ed. cit), II, 15-16.

sante, ni suivi d'un large ouvrage d'épuration : Gravina lui-même discuta dans un traité spécial les règles du genre tragique [1]. De même Antonio Conti s'exprima quelquefois contre les règles, entendant celles d'Aristote [2]. Dans les polémiques, que suscita l'œuvre d'Orsi contre Bouhours, le comte Francesco Montani di Pesaro (1705) écrivit : « Je sais bien qu'il y a certaines règles immuables, parce que fondées sur un tel bon sens, et sur une raison si solide et si ferme, qu'on les verra subsister tant que subsisteront les hommes. Mais de ces règles, il y en a bien peu, *da contarsi col naso*, qui aient avec le caractère d'incorruptilité l'autorité nécessaire pour mener après elles nos esprits dans tout le cours des temps, et ce serait une chose fort plaisante, me semble-t-il, de vouloir toujours accommoder et régler nos œuvres nouvelles, sur de vieilles lois complètement abrogées et éteintes » [3]. En France, au rigorisme de Boileau succéda la rébellion de Du Bos, qui observait que « les hommes préfèreront toujours les poésies qui émeuvent à celles faites selon les règles » [4], et autres semblables hérésies. De La Motte combattait (1730) les unités de temps et de lieu, posant comme la plus générale, et supérieure même à celle d'action, l'unité d'intérêt [5]. Même Batteux se montre assez libéral envers les règles. Et Voltaire, qui s'oppose à La Motte et appela un jour les trois unités *les trois grandes lois du bon sens*, dans l'*Essai sur le poème épique* avait manifesté des idées fort hardies ; c'est lui qui déclara que *tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux* et que le meilleur genre est *celui qui est le mieux traité*. Diderot fut, à certains égards, un romantique anticipé : et il faut rappeler avec lui Melchior Grimm qui subissait son influence. En Italie, un vent de liberté souffle au XVIII[e] siècle avec Métastase, avec Bettinelli, avec Baretti et avec Cesarotti. Buonafede, dans l'*Epistola della libertà poetica* (1766), notait que, quand les érudits « définissent le poème

Fr. Montani.

Critique du XVIII[e] siècle.

[1] *Della tragedia*, 1715 (ib., vol. I).
[2] *Prose e poesie*, cit., préf. et *passim*.
[3] Dans Orsi, *Considerazioni*, ed. cit., II, 89.
[4] *Réflexions* cit., sect. XXXIV.
[5] *Discours sur la tragédie*, 1730.

épique, la comédie, l'ode, il faudrait autant de définitions qu'il y a de compositions et d'auteurs »[1]. En Allemagne, les Suisses les premiers s'élevèrent contre les règles, s'opposant à Gottsched et à son école [2]. En Angleterre, Home, entre autres, examinant les définitions, par lesquelles les divers critiques avaient tenté de distinguer le poème épique des autres compositions : « Il n'est pas peu divertissant — disait-il — de voir tant de critiques profonds à la chasse de ce qui n'est pas tel : ils présupposent comme admis, sans ombre de fondement, qu'il doit y avoir un criterium précis pour distinguer la poésie épique de toute autre espèce de composition. Mais les compositions littéraires se fondent les unes dans les autres proprement comme les couleurs : dans leurs teintes fortes, il est facile de les distinguer, mais elles sont susceptibles de tant de nuances et de tant de formes différentes qu'on ne peut jamais dire où une espèce finit et où une autre commence » [3].

Le romantisme et les *genres tranchés*. Berchet, V. Hugo

Le mouvement littéraire de la seconde moitié du XVIII[e] siècle à la première du XIX[e], de la période du *génie* en Allemagne au romantisme allemand, anglais, français, italien et espagnol, fut dirigé contre les règles particulières une à une, et contre la règle en général. Exposer les différentes batailles livrées, et les épisodes les plus importants, rappeler les noms des capitaines vaincus ou vainqueurs, déplorer les excès auxquels s'abandonnèrent les soldats vainqueurs ; tout cela sort de notre cadre. Sur les ruines des *genres tranchés*, préférés de Napoléon [4] (romantique dans l'art de la guerre et classique dans l'art poétique), triomphèrent le *drame*, le *roman*, et tous les autres genres *mixtes* : sur les ruines des *trois unités*, s'établit l'*unité d'ensemble*. L'Italie eut son manifeste contre les genres et les règles dans la fameuse *Lettera semiseria di Grisostomo* (1816) de Berchet ; comme la France dans la préface

[1] *Opuscoli* de AGATOPISTO CROMAZIANO, Venise, 1797.
[2] DANZEL, *Gottsched*, p. 206 sqq.
[3] *Elements of criticism*, III, 144-5 *n*.
[4] V. le colloque de Napoléon avec Goethe, dans LEWES, *The life a. works of Goethe* (trad. allem., Stuttgard, 1883), II, 441.

de *Cromwell* de V. Hugo (1827). On ne parla plus de *genres*, mais d'*art*. Et qu'est-ce que l'unité d'ensemble sinon l'exigence même de l'art, qui est toujours un *ensemble*, qui est une *synthèse* ? Qu'y a-t-il d'autre dans ce principe introduit par Auguste Guillaume Schlegel, et répété par Manzoni et par d'autres romantiques en Italie, que la *forme* des compositions doit être « organique et non mécanique, résultant de la nature du sujet, de son développement intérieur,.... et non de l'empreinte d'une estampille extérieure et étrangère »[1] ?

Leur persistance dans les théories philosophiques.

Mais on se tromperait gravement si on croyait que cette défaite empirique fut conséquence ou cause d'une défaite théorique définitive de la doctrine des *genres* et des *règles*. Même les écrivains cités en dernier lieu en pure théorie n'abandonnent pas complètement les *genres* et les *règles* : Berchet admettait quatre *formes élémentaires* (quatre genres fondamentaux) de la poésie : la lirique, la didascalique, l'épique et la dramatique, ne revendiquant pour la poésie que le droit « d'unir et de confondre ensemble de mille manières les formes élémentaires »[2]. Manzoni combattait en réalité les règles « fondées sur des faits spéciaux et non sur des principes généraux, sur l'autorité des rhéteurs et non sur le raisonnement »[3]. Même De Sanctis, en théorie, ne sortit pas de la conception de Schlegel, soutenant que « les règles les plus importantes ne sont pas celles qui s'accomodent à tout contenu, mais sont celles qui tirent leur suc *ex visceribus causae*, des entrailles du contenu »[4]. C'est d'ailleurs un spectacle beaucoup plus divertissant que celui qui divertissait Home, que de voir les classifications des genres élevées, dans la philosophie allemande, aux honneurs de la déduction philosophique ; ce qui était dû en partie au caprice habituel de ces métaphysiciens, en partie à l'intellectualisme persistant dans leurs systèmes esthétiques, malgré l'empire proclamé de l'idée mystique Nous ne cite-

[1] Manzoni, *Epist.*, I, 355 6 ; cf. *Lettera sul romanticismo*, *ib.*, pp. 293-299.
[2] *Lettera di Grisostomo*, dans *Opere*, ed. Cusani, p. 227.
[3] *Lettera sul romanticismo*, ib., p. 280.
[4] *La giovinezza di F. d. S.*, ch. XXVI-XXVIII.

rons comme exemples que deux écrivains qui peuvent représenter les deux anneaux extrêmes d'une chaîne : Schelling en tête du siècle (1803) et Hartmann en queue (1890). Dans la *Philosophie de l'art* de Schelling une section est consacrée à la *Construction des divers genres poétiques*. Si on devait commencer dans l'ordre historique — dit Schelling — l'*épique* prendrait la première place ; mais, dans l'ordre scientifique, la première revient à la *lyrique*. En effet, si la poésie est la représentation de l'infini dans le fini, la lyrique, où prévaut la différence, le fini, le sujet, en est le premier moment. Elle correspond à la première puissance de la série idéale, à la réflexion, au savoir, à la conscience ; alors que l'épopée correspond à la seconde puissance, à l'action [1]. Dans l'épopée, genre éminemment objectif (en tant qu'il est l'identité du subjectif et de l'objectif) se trouvent deux possibilités : ou la subjectivité est située dans l'objet et l'objectivité dans le poète, ou bien l'objectivité est située dans l'objet et la subjectivité dans le poète. De la première possibilité naissent l'*Elégie* et l'*Idylle* ; de la seconde la *Poésie didactique* [2]. A côté de ces différenciations de l'épique, Schelling pose l'épopée romantique ou moderne, c'est-à-dire la poésie chevaleresque, le roman, les tentatives épiques d'argument moderne, comme la *Louise* de Voss et l'*Hermann et Dorothée* de Gœthe ; et coordonnée à celles-ci, la *Comédie* dantesque, qui est une *espèce épique à elle* (« eine epische Gattung für sich »). De l'unité supérieure de la *lyrique* avec l'*épique*, de la liberté avec la nécessité, naît la troisième forme, la *Dramatique*, qui est la réunion des antithèses en une totalité, « la suprême incarnation de l'essence et de l'en-soi de tout art » [3]. — Dans la *Philosophie du Beau* de Hartmann, la poésie se divise en poésie *de déclamation* et poésie *de lecture*. La première se subdivise en épique, lyrique et dramatique ; l'épique en épique *plastique*, ou épique proprement épique, et en épique *pittoresque*, ou épique lyrique ; la lyrique en lyrique *épique*, lyrique *lyri-*

Fr. Schelling

E. V. Hartmann

[1] *Philos. d. Kunst*, pp. 639-645.
[2] *Ib.*, pp. 657-9.
[3] *Ib.*, p. 687.

que, et lyrique *dramatique* ; la dramatique en drame *lyrique*, drame *épique* et drame *dramatique*. La seconde (*Lesepoesie*) se subdivise en particulièrement épique, lyrique ou dramatique, avec les divisions de troisième ordre d'*émouvant*, *comique*, *tragique* et *humoristique*, et de poésie *qui se lit toute en une fois*, comme la nouvelle, ou *qui se lit à plusieurs reprises*, comme le roman [1]. — C'est au moins sans ces pirouettes dialectiques et ces sublimes trivialités que les partitions des genres traînent encore dans les livres d'*Institutions littéraires*, écrits par des philologues et des lettrés, dans les traités des écoles de France, d'Italie, d'Allemagne. Psychologues et philosophes continuent à écrire sur l'*esthétique* du *tragique* ou du *comique*, ou de l'*humoristique* [2]. Il faut rappeler, enfin, que de l'objectivité des *genres littéraires* s'est fait franchement le champion en France M. Brunetière, qui considère l'histoire littéraire comme l'*évolution des genres* [3] ; et le même préjugé, sans être exposé aussi nettement ni appliqué avec une égale rigueur, infeste beaucoup d'histoires littéraires, même italiennes [4].

es genres dans les écoles.

D'accord dans la conclusion avec ceux qui nient radicalement les règles et les genres, nous croyons pourtant que la négation doit être scientifiquement démontrée ; et cette démonstration scientifique n'est pas encore apparue, à notre connaissance, dans l'Histoire de l'Esthétique. De quelle manière il nous semble qu'elle peut être tentée, nous l'avons dit déjà dans la partie théorique de notre travail [5].

3

es théories esthétiques des différents arts. Lessing.

On fait à Lessing un mérite et une gloire unique d'avoir reconnu l'originalité et les limites inviolables de chaque art.

[1] *Philosophie d. Schönen*, ch. X, sect. II.
[2] V. par exemple Volkelt, *Aesthetik d. Tragischen*, Munich, 1897 ; Lipps, *Der Streit über die Tragödie*, etc.
[3] V. de lui, entre autres écrits, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, 1899 sqq ; et *Manuel de l'histoire de la littér. franc., ib.*, 1898.
[4] Croce, *Per la storia della Critica e Storiografia letter.*, pp. 23-5.
[5] V. *Théorie*, pp. 36-39.

Mais son mérite n'est pas dans cette théorie, qui est en soi complètement erronée [1] : il est dans le fait d'avoir ouvert, par cette erreur, la discussion sur un point fort important, et négligé jusqu'alors, de la science. Après quelques indications de Du Bos et de Batteux, après que le terrain avait été préparé par quelques écrits de Diderot [2] et de Mendelssohn [3], et par les amples disquisitions de Meier et d'autres wolfiens sur les signes *naturels*, et *arbitraires* [4], Lessing se posa le premier, sérieusement et clairement, la question de la valeur qu'a, en esthétique, la distinction des divers arts. L'antiquité, le moyen-âge, la renaissance avaient énuméré les arts, selon les dénominations du langage courant : elles avaient produit, en outre, un très grand nombre de manuels *techniques* des arts, soit majeurs, soit mineurs; mais dans Aristoxène ou dans Vitruve, dans Marchetto de Padoue ou dans Cennino Cennini, dans Leonard de Vinci ou dans Leon Battista Alberti, dans Palladio ou dans Scamozzi, on chercherait en vain le problème de Lessing : à peine en trouve-t-on quelque germe dans les comparaisons et les questions de préséance entre la poésie et la peinture, la peinture et la sculpture, qui apparaissent dans quelques paragraphes de ces livres, et sur lesquels on disserta beaucoup, entre autres Galilée [5]. Lessing fut poussé à la recherche par le besoin de réfuter les étranges idées de Spence sur l'étroite union de la poésie et de la peinture chez les anciens, et du comte de Caylus, qui considérait un poème comme d'autant plus excellent qu'il offrait au peintre un plus grand nombre de tableaux ; et aussi de critiquer les comparaisons entre la peinture et la poésie, par lesquelles on prétendait donner la justification des règles les plus absurdes de la tragédie. L'*Ut pictura poësis*, qui avait été un instrument très efficace pour faire reconnaître la

Les *limites* d[es] arts dans Le[s]sing. Arts [de] l'espace et [de] *du temps*.

[1] V. *Théorie*, pp. 108-113.

[2] D. Diderot, *Lettre sur les aveugles*, 1749; *Lettre sur les sourds et muets*, 1751 ; *Essai sur la Peinture*, 1765.

[3] M. Mendelssohn, *Briefe über Empfind.*, 1755, *Betrachtungen* cit., 1757.

[4] Chr. Wolff, *Psychol. empirica*, §§ 272-312 ; Meier, *Anfangsgründe*, §§ 513-528, 708-735, *Betrachtungen*, § 26.

[5] Lettre à Ludovico Cardi da Cigoli, du 26 juin 1612.

nature commune de l'art. et le caractère non intellectuel de la poésie, se convertissait, dans ces interprétations macaroniques, en la défense de l'arbitraire intellectualiste. Lessing, donc, raisonna ainsi : « Si la peinture dans ses imitations se sert de moyens ou de signes différents de la poésie : à savoir celle-là de formes et de couleurs dans l'*espace*, et celle-ci de sons articulés dans le *temps* : si les signes doivent certainement avoir un rapport facile avec ce qui est désigné, les signes *coexistants* ne peuvent exprimer que des *objets*, ou parties d'objets, *coexistants* : mais eux non plus les signes *consécutifs* ne peuvent exprimer autre chose que des *objets*, ou parties d'objets, *consécutifs*. Les objets coexistents entre eux, ou dont les parties sont coexistentes, s'appellent *corps*. Les corps donc, par leurs qualités visibles, sont les vrais objets de la *peinture*. Les objets successivement consécutifs entre eux, ou dont les parties sont consécutives, s'appellent en général *actions*. Les actions, donc, sont l'objet qui convient à la *poesie* ». Certes, la peinture peut représenter une action, mais seulement au moyen de corps qui y font allusion : et la poésie représente aussi des corps, mais seulement en les indiquant au moyen d'actions. Que si le poète, en se servant du langage, c'est-à-dire de signes arbitraires, peut décrire les corps, il est semblable en cela au prosateur : le vrai poète ne décrit pas les corps sinon par les effets qu'ils produisent sur l'âme [1]. Rectifiant légèrement dans la suite, et amplifiant cette distinction, Lessing expliquait l'action ou le mouvement en peinture comme un surcroît, qu'y ajoute notre imagination : c'est si vrai que les animaux, devant une peinture, n'en sentent que l'immobilité. Il étudiait en outre les diverses unions de signes arbitraires et de signes naturels : comme celle de la poésie avec la musique, dans laquelle la première est subordonnée à la seconde ; de la musique avec la danse, de la poésie avec la danse, et de la musique et de la poésie avec la danse (union de signes arbitraires consécutifs *audibles* avec des signes analogues *visibles*) : de la pantomime des

[1] *Laocoon* (trad. ital. cit), XVI-XX.

anciens (union de signes consécutifs visibles *arbitraires* avec des signes consécutifs visibles *naturels*), du langage des muets (seul art qui se serve de signes arbitraires consécutifs visibles); et enfin les unions *imparfaites*, comme celles de la peinture avec la poésie. Si tout usage de langage n'est pas poésie, de même tout usage de signes naturels coexistents n'est pas peinture : la peinture a, comme le langage, sa poésie. Et les peintres prosaïques sont ceux qui représentent des objets consécutifs, malgré la nature coexistente de leurs signes : les allégoristes, qui font un usage arbitraire des signes naturels : ceux qui prétendent représenter l'invisible, ou l'audible, avec le visible. Lessing, préoccupé du caractère *naturel* des signes, en vient à déclarer défaut ou imperfection le fait de peindre les objets en dimensions réduites, et non selon la grandeur naturelle ! Et il conclut : « J'estime que la fin d'un art ne doit être que celle auquel il est uniquement apte, et non pas celle que les autres arts peuvent remplir aussi bien que lui. Je trouve dans Plutarque une comparaison qui le démontre à merveille. Celui qui veut, dit-il, fendre du bois avec une clef, et ouvrir les portes avec une hache, non seulement endommage ces deux instruments, mais se prive encore des services de l'un et de l'autre »[1].

Limites et classification des arts dans la philosophie postérieure. Herder, Kant.

Sur ce principe des limites propres, c'est-à-dire de l'individualité de chaque art, roulèrent les travaux des philosophes postérieurs, qui sans mettre en discussion le principe en lui-même, se mirent à classer les arts et à les ordonner en séries. Herder, dans le fragment sur la *Plastique* (1769)[2], approfondit çà et là les recherches de Lessing. Heydenrich (1790) traita tout au long des limites des six arts : musique, danse, arts figuratifs, jardinage, poésie et art représentatif ; et critiqua le clavecin oculaire du père Castel, consistant en combinaisons de *couleurs*, qui devaient agir comme les séries de tons musicaux

[1] *Laocoon*, append. XLIII.

[2] *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Traume*, publ. 1778 (édit. des œuvres choisies de Herder, dans la collect. *Deutsche Nationallitteratur*, vol. 76, part. III, ect. II).

avec l'harmonie et la mélodie [1]. Kant recourut à l'analogie de l'homme qui parle, et classa les arts selon la *parole*, le *geste* et le *ton* : d'où les arts de la parole, figuratifs et du jeu des sensations (mimique et coloris) [2]. Schelling différenciait l'identité artistique selon qu'elle consiste dans l'infusion de l'infini dans le fini, ou dans celle du fini dans l'infini : l'art idéal et l'art réel, la *poésie* et l'*art* au sens strict. A la série réelle appartiennent les arts figuratifs, à savoir la musique, la peinture, la plastique, cette dernière comprenant architecture, bas-relief et sculpture : auxquels correspondent dans la série idéale les trois formes de poésie, lyrique, épique et dramatique [3]. Par une méthode analogue Solger plaçait à côté de la poésie, art universel, l'art au sens strict, qui est ou *symbolique*, sculpture, ou *allégorique*, peinture : dans les deux cas, unité des concepts et des corps ; car, si on prend la seule corporéité sans concept, on a l'*architecture* ; si c'est le seul concept sans la matière, on a la *musique* [4]. Pour Hegel, la poésie réunit les deux extrêmes des arts figuratifs et de la musique [5]. Schopenhauer, comme nous avons eu l'occasion de l'indiquer, défaisait les limites habituelles des arts, pour les refaire selon les ordres d'*idées*, représentées par elles [6]. Herbart conservait les deux groupes lessingiens des arts *simultanés* et des arts *successifs*, ajoutant que les premiers sont ceux « qui se laissent apercevoir de tous les côtés », et les seconds ceux « qui ne permettent pas l'exploration complète, et restent comme dans la pénombre ». Le premier groupe est constitué par l'architecture, par la plastique, par la musique d'église et par la poésie classique. Le second par le beau jardinage, par la peinture, par la musique d'agrément, et par la poésie romantique [7]. Il était d'ailleurs implacable contre ceux qui dans un art cher-

Schelling, Solger

Schopenhauer, Herbart.

[1] *System der Aesthetik.*, pp. 154-236.
[2] *Kritik d. Urtheilskr.*, § 51.
[3] *Phil. d. Kunst*, pp. 370-1.
[4] *Vorles. üb. Aesth.*, pp. 257-62.
[5] *Vorles üb. Aesth.* vol. III.
[6] Ved. *suprà* p. 304.
[7] *Einleitung*, § 115, pp. 170-1.

chent la perfection de l'autre et « tiennent la musique pour une espèce de peinture, la peinture pour une poésie, la poésie pour un art plastique, et la plastique pour une espèce de philosophie esthétique ». Mais, d'autre part, il admettait qu'une œuvre d'art concrète, un tableau par exemple, contient des éléments pittoresques, poétiques et d'autre nature, qui sont rattachés ensemble par le talent de l'artiste [1]. Weisse divisait les arts en trois triades, en une nonarchie, qui devait rappeler les neuf Muses [2]. Zeising faisait une division croisée : en *arts figuratifs*, (architecture, sculpture, peinture), en *musicaux*, (musique instrumentale, chant, poésie), et en *mimiques*, (danse, mimique du chant, art représentatif) ; et en *macrocosmiques* (sculpture, chant, mimique du chant), et *historiques* (peinture, poésie et art représentatif) [3]. Vischer les classait selon les trois formes de l'imagination, la figurative, la sensitive et la poétique, auxquelles correspondent les arts *objectifs*, architecture, plastique, peinture, le *subjectif*, musique, et l'*objectivo-subjectif*, poésie [4]. Sans mentionner les autres très divers systèmes de classification, nous dirons que les deux plus récents sont ceux de Schasler et de Hartmann, qui ont également soumis à une critique minutieuse les tentatives de leurs prédécesseurs. Schasler [5] range les arts en deux groupes, adoptant le criterium de la *simultanéité* et de la *succession*. Les arts de la simultanéité sont l'architecture, la plastique, la peinture ; ceux de la succession la musique, la mimique, la poésie. A mesure qu'on parcourt cette série, la simultanéité, tout d'abord prédominante, cède la place à la succession, qui devient prévalente dans le second groupe et soumet l'autre, sans pourtant l'exclure complètement. Parallèlement à cette division s'en trouve une autre, tirée du rapport de l'élément idéal et de l'élément matériel dans chaque art, du *mouvement* et du *repos*. De

Weisse, Zeising Vischer.

M. Schasler.

[1] *Ib.* § 110, pp. 164-5.
[2] Cf. HARTMANN, *Dtsche Aesthetik s. Kant*, pp. 539-40.
[3] HARTMANN, *op. cit.*, pp. 547-9.
[4] *Aesth.*, §§ 404, 535, 537, 838, etc.
[5] *Das System der Künste*, 2e édit., Leipsig-Berlin, 1881.

l'architecture, qui est « matériellement la plus pesante, spirituellement la plus légère », on va jusqu'à la poésie, où le rapport est inverse. Naissent ainsi de curieuses analogies entre les arts du premier et du second groupe : à l'architecture répond la musique, à la plastique la mimique, à la peinture avec ses trois formes de peinture de paysage, de genre et d'histoire, la poésie, avec ses trois formes de lyrisme (et déclamation), épopée (et rhapsodie), drame (et art représentatif). Hartmann [1] divise les arts en arts de la *perception* et en arts de l'*imagination*. Les premiers se répartissent en arts *spatiaux* ou visuels (plastique et peinture), en arts *temporels* ou auditifs (musique instrumentale, mimique du langage, chant expressif), et en *temporels-spatiaux* ou mimiques (pantomime, danse mimique, art de l'acteur, art du chanteur d'opéra). Les arts de l'imagination n'ont qu'une espèce : la poésie. Restent exclus l'architecture, les arts décoratifs, le jardinage, la cosmétique, les genres prosaïques, considérés tous comme des arts *non libres*.

L. v. Hartmann.

Art suprême. R. Wagner.

— Avec cette recherche de la classification des arts, les mêmes philosophes mènent de front celle sur l'*art suprême* ; et l'un le place dans la poésie, un autre dans la musique, un autre dans la sculpture, un autre, enfin, dans les arts combinés, particulièrement dans l'*Opéra*, selon la théorie qui, énoncée déjà au XVIII[e] siècle [2], a été au XIX[e] soutenue et développée par Richard Wagner [3]. Un des derniers qui aient agité la question de savoir si ce sont les arts *simples* ou les *réunis* qui ont le plus de valeur, affirme que les différents arts comme tels ont leur perfection, mais moindre que celle des arts réunis, nonobstant les transactions et concessions mutuelles imposées par la réunion ; que toutefois les simples, d'un autre côté, ont plus de valeur ; et qu'enfin, les uns et les autres, sont nécessaires à la réalisation du concept de l'art [4]. Grand effort de dialectique, pour aboutir à une conclusion aussi simple.

[1] *Phil. d. Sch.*, ch. IX et X.
[2] Par exemple SULZER, *Allg. Theorie*, au mot : *Oper*.
[3] RICHARD WAGNER, *Oper und Drama*, 1851.
[4] GUSTAV ENGEL, *Aesthetik der Tonkunst*, 1884 ; rés. dans HARTMANN, *Dtsche Aesth. s. Kant*, pp. 579-80.

L'arbitraire, l'inanité. la puérilité de pareilles questions et classifications saute aux yeux. Tellement que quelques métaphysiciens s'en aperçurent. Lotze écrivit : « Il est difficile de dire à quoi et à qui servent de semblables tentatives. La connaissance de la nature et des lois des différents arts est bien peu aidée par l'indication de la place systématique assignée à chacun d'eux ». Et, observant que dans la vie et dans la réalité les arts se relient diversement, mais ne donnent pas lieu à une série systématique, et que dans le monde de la pensée on peut imaginer les ordonnances les plus variées, il se décidait enfin de son côté pour un des *possibles*, non qu'il fût l'unique, mais comme le plus *commode* (bequem). C'était celui qui, commençant par la *musique* « art de la libre beauté, déterminé seulement par les lois de ses matériaux, mais non par les conditions d'une tâche particulière de finalité ou d'imitation », continuait par l'*architecture*, qui ne joue plus librement avec les formes, mais les plie au service d'un but, et ainsi de suite avec la *plastique*, la *peinture*, la *poésie*, laissant de côté les *arts mineurs*, qui ne peuvent se coordonner avec les autres, étant incapables d'exprimer avec quelque approximation la totalité de la vie spirituelle[1]. Un critique français récent, M. Basch, renforce la dose : « Est-il nécessaire de démontrer qu'il n'existe pas un art absolu, qui se serait différencié suivant on ne sait quelles lois immanentes ? Ce qui existe, ce sont les formes d'art particulières, ou plutôt ce sont les artistes qui ont cherché à traduire de la meilleure manière, selon les moyens matériels dont ils disposaient, l'idéal qui chantait dans leur âme. Pour arriver à une division des arts, il faut partir non pas de l'art en soi, mais de l'artiste ». Et M. Basch adopte la division suivant les trois grands types d'imagination, la visuelle, la motrice, l'auditive ; et il ne laisse pas de dire son mot sur l'*art suprême*, qui pour lui est la musique[2].

Lotze contre classificatio[n]

Maintenant, pour si peu qu'on ait de sympathie pour le système esthétique de Schasler, il ne nous semble pas qu'on puisse

M. Schasler co[n]tre Lotze.

[1] Lotze, *Geschichte d. Aesth.*, pp. 458-60, cf, 445.
[2] *Essai critique sur l'esth. de Kant*, pp. 489-496.

donner tort à ce dernier dans sa vive riposte à la critique de Lotze, dans sa protestation contre le principe d'indifférence et de *commodité*, queLotze invoque, et enfin, dans l'observation que « la classification des arts doit être considérée comme la vraie pierrede touche, la vraie mesure fondamentale de la valeur scientifique d'un système esthétique, car c'est en elle que toutes les questions théoriques se concentrent en foule pour obtenir une solution concrète »[1] : Lotze s'est souvenu mal à propos de ses études de naturaliste : le principe de la *commodité*, excellent pour les groupements approximatifs des classifications botaniques et zoologiques, est un scandale introduit dans la philosophie. Quel est le principe fondamental que Lotze a en commun avec Schasler et avec les autres esthéticiens ? Le principe lessingien de la constance, des limites, de la nature originale de chaque art. Cela posé, si on suppose que les arts sont non pas des concepts empiriques, mais des *concepts esthétiques précis*, comment se soustraire à l'exigence philosophique d'établir les rapports de ces concepts entre eux, de les ordonner en séries, de les subordonner, de les coordonner et de les déduire? Que vient faire ici la *commodité* ? Schasler a donc raison ; et il est dans le vrai peut-être encore là où il dit que la classification des arts montre la valeur scientifique des systèmes esthétiques : c'est pour cela précisément que le système de Schasler doit être détestable, puisque détestable est, sans aucun doute, sa classification !

Contradictions dans Lotze.

C'était le principe même de Lessing, qu'il convenait de critiquer et d'éliminer, pour détruire la base de toutes ces insanités. Mais conserver le principe, et repousser la nécessité de la classification, comme fait Lotze, est une contradiction. Or qui, parmi tant d'esthéticiens, a porté ses investigations et son examen sur le fondement scientifique des distinctions énoncées dans la prose svelte et élégante de Lessing ? Qui a saisi la vérité, qui brilla dans un éclair aux yeux d'Aristote quand il se refusait à placer la distinction de la poésie et de la prose dans

[1] *Das System der Künste*, p. 47.

Doutes chez Schleiermache

un fait physique extrinsèque, tel qu'est le *mètre*? [1]. Schleiermacher semble être le seul, ou presque le seul qui ait senti la difficulté du problème. Mais sa pensée sur ce sujet est perplexe et ondoyante. Il se propose de partir du concept général de l'art pour en déduire comme nécessaires toutes les diverses formes de celui-ci. Et dans l'activité artistique il trouve deux côtés, la conscience *objective* (gegenständliche) et la conscience *immédiate* (unmittelbare). L'art n'est pas tout dans l'une ou dans l'autre : la conscience immédiate, qui est la *représentation* (Vorstellung), donne lieu à la mimique et à la musique ; la conscience objective, qui est l'image (Bild), donne lieu aux arts figuratifs. Mais en analysant *in concreto* un tableau, il trouve inséparables la conscience immédiate et l'objective : et « nous voici arrivés — dit-il — à quelque chose de tout à fait opposé : en cherchant la distinction, nous avons trouvé l'unité ». La répartition traditionnelle en arts simultanés et successifs ne lui paraît pas plus résistante : « quand on l'observe exactement, cette différence s'évanouit entièrement ». Même dans l'architecture ou dans le jardinage la contemplation est *successive ;* et dans les arts qu'on dit *successifs*, comme la poésie, ce qui importe, c'est la coexistence, c'est le groupement. « La différence n'est donc, considérée des deux côtés, que secondaire ; et l'antithèse ne signifie pas autre chose, sinon que toute contemplation, comme toute productivité, est toujours successive ; mais que dans la pensée des rapports des deux côtés, devant une œuvre d'art donnée, l'un et l'autre nous apparaissent indispensables : la coexistence (*das Zugleichsein*) et la succession (*das Successivsein*) ». Ailleurs il observe : « La réalité de l'art comme apparence externe est conditionnée par la façon, fondée sur l'organisme physique et corporel, dont l'interne s'extériorise : mouvements, formes, paroles... Ce qu'il y a de commun dans les différents arts n'est pas l'*extérieur* ; qui bien plutôt est l'élément de *diversification* ». En mettant en relation cette obser-

[1] *Poet.*, c. I.

vation avec sa nette distinction entre le fait esthétique et ce qu'il appelle la *technique*, il serait aisé d'en déduire que Schleiermacher considérait les répartitions des arts, les arts particuliers, comme *esthétiquement inexistents*. Mais Schleiermacher ne fait pas cette inférence logique : il continue à osciller. Même dans la poésie il reconnaît inséparables l'élément subjectif et l'objectif, le musical et le figuratif. Et il s'efforce de donner des définitions et de trouver les limites de la peinture par rapport à la sculpture, de l'architecture, etc. Parfois il pense aussi à une réunion des différents arts, qui donnerait l'art complet. Dans l'ordonnance de ses leçons il se servait d'une division en *arts d'accompagnement* (mimique et musique), *figuratifs* (architecture, jardinage, peinture, sculpture), et *poésie* [1]. Nebuleux, imprécis, contradictoire tel qu'il est dans cette partie, Schleiermacher a toutefois le mérite, comme nous le disions, d'avoir douté du bien-fondé de la théorie de Lessing, et de s'être demandé de quel droit on distingue dans l'art les arts particuliers.

4

. théorie esthé-ique du *Beau te nature*.

Schleiermacher niait nettement l'existence d'un *beau de nature*, et faisait un mérite à Hegel de cette négation [2]. Et, sans répéter ici que Hegel ne méritait guère cet éloge, vu que sa négation était plutôt de paroles que de fait, on doit reconnaître l'importance de la thèse de Schleiermacher en tant qu'il s'insurgeait contre l'existence d'un beau *objectif, naturel, non produit par l'esprit humain*. La théorie du beau au sens métaphysique ne constitue pas pourtant une *erreur particulière* de science esthétique, mais elle est partie intégrante d'une vue *génériquement* injustifiée et fallace, criticable avec la métaphysique même à laquelle elle se rattache, et dont nous avons fait l'histoire en temps et lieu [3].

[1] *Vorles. üb Aesth.*, II, 122-9, 137, 143, 151, 167, 172, 284-6, 487-8, 508, 635.
[2] V. *suprà*, p. 342.
[3] V. *suprà*, pp. 339-342.

La thèse énoncée par Schleiermacher a, à son tour, une signification erronée, en tant qu'elle implique l'inconcevabilité de *reproductions esthétiques*, suscitées par des faits *naturels* [1]. Contre cette thèse se retourne l'observation des phénomènes qui accompagnent la perception de la nature. Il est connu que le principal promoteur de l'étude historique du *sentiment de la nature* fut Alexandre de Humboldt, avec la dissertation qui se trouve dans le second volume de son *Cosmos* [2]; et ses recherches ont été continuées, parmi tant d'autres, par Laprade et Biese [3]. Vischer, dans l'autocritique de son Esthétique, effectua le passage de la métaphysique du beau de nature à son interprétation psychologique Il reconnut qu'il convenait d'abolir la célèbre section sur le *beau de nature* de son premier système esthétique, en la fondant dans la section de l'*imagination* : des traités comme le sien n'appartiennent pas à la science esthétique : ce sont des œuvres mêlées de zoologie, de sentiment, de fantaisie, d'humorisme ; monographies comme celles du poète J. J. Fischer sur la *Vie des oiseaux*, et de Bratranek, *Esthétique du monde des plantes* [4]. Hartmann, héritier de la vieille métaphysique, blâme Vischer pour cette exclusion : il soutient qu'à côté du beau d'imagination que l'homme introduit dans les choses naturelles (hineingelegte Schönheit), il y a une beauté *formelle* et une beauté *substantielle* de la nature, dérivant de la réalisation des buts immanents, ou des *idées* de la nature [5]. Mais la route indiquée en dernier lieu par Vischer est la seule par laquelle on puisse corriger la thèse de Schleiermacher, et montrer dans quel sens il faut parler d'un *beau* (esthètique) *de nature*.

[1] V. *Théorie*, pp. 93-95.

[2] *Das Naturgefühl nach Verschiedenheit der Zeiten und Volksstämme*, dans le *Cosmos*, II.

[3] V. DE LAPRADE, *Le sentiment de la nature avant le christianisme*, 1866 ; et *chez les modernes* (1867) ; ALFRED BIESE, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*, Kiel, 1882-4 ; *Die Entwicklung des Naturgefühls in Mittelalter und in der Neuzeit*, 2e édit., Leipsig, 1892.

[4] *Kritische Gänge*, V, 5-23.

[5] *Dtsche Aesth. s. Kant*, pp. 217-8 ; cf. *Philos. d. Schönen*, L. II, ch. 7.

La théorie des *Sens esthétiques*.

C'est une idée fort ancienne qu'il y a des ***sens esthétiques***, des sens ***supérieurs***, que le beau se rattache à certains sens à l'exclusion d'autres. On a vu[1] que déjà dans le *premier Hippias* Socrate fait mention de cette doctrine par laquelle *le beau est ce qui plaît à l'ouïe et à la vue* (τὸ καλόν ἐστι τὸ δι' ἀκοῆς τε καὶ ὄψεως ἡδύ). Et, en effet, comment pourrait-on nier que nous prenions plaisir, en tant que nous les voyons avec les yeux, aux hommes beaux, aux ornements, peintures et figures belles ; et, en les écoutant avec l'oreille, aux beaux chants, aux voix, à la musique, aux discours, aux conversations ? Mais nous savons aussi que le même Socrate réfutait cette théorie avec de vigoureux arguments. Outre la difficulté qui naît du fait qu'il y a des choses belles qui ne viennent pas d'impressions sensibles de l'œil et de l'oreille, et cette autre qu'il n'y a pas de raison pour faire une classe à part du plaisir de ces deux sens, en le séparant du plaisir de ceux qui restent ; il y a l'objection, hautement philosophique, que ce qui plaît à la vue ne plaît pas à l'ouïe, et vice versa : par suite la cause de la beauté ne peut être la ***visibilité*** ou l'***audibilité*** : ce doit être quelque chose de *différent* de l'une et de l'autre, et de commun aux deux (τὸ κοινὸν τοῦτο[2]). La question ne fut peut-être plus jamais reprise avec la profondeur et le sérieux qu'on trouve dans ce dialogue platonicien. Au XVIII[e] siècle, Home notait que la *beauté* se rapporte à la *vue* ; et que les impressions des autres sens peuvent être *agréables*, mais non *belles*. Pourtant, il détachait les sens et de la *vue* et de l'*ouïe*, comme *supérieurs*, de ceux du toucher, du goût et de l'odorat. Ces derniers sont purement corporels : les premiers plus raffinés et spirituels. Ils donnent des plaisirs inférieurs aux plaisirs intellectuels, mais supérieurs aux plaisirs organiques : des plaisirs pleins de dignité, d'élévation, de douceur, d'une gaîeté modérée, également éloignés de la turbulence des passions et de la langueur de l'indolence, faits proprement pour raviver et cal-

[1] V. *suprà*, p. 160.
[2] *Hippias major*, passim.

mer l'esprit [1]. Herder, suivant les suggestions des écrits cités plus haut de Diderot, et d'autres de Rousseau et de Berkeley, revendiquait l'importance du sens du *toucher* dans la plastique. « Le troisième sens, le moins étudié, et qui devrait l'être le premier, est le *toucher* (das Gefühl), qu'on a rejeté parmi les sens grossiers. » Mais « comme le toucher ne sait rien des surfaces et des couleurs, ainsi la vue ne sait rien des *formes* et des *configurations* ». Il suit de cela que « le toucher ne doit pas être un sens si grossier, car il est proprement l'*organe de toute sensation des autres corps*, et il a donc sous sa domination un vaste royaume de concepts riches et fins. Comme la surface est au corps, ainsi et non moins la vue est au toucher ; et c'est seulement par une abréviation usuelle que nous disons voir les corps comme les surfaces, et que nous croyons voir avec l'œil ce qu'en réalité dans notre enfance nous n'apprîmes pas autrement que peu à peu avec le toucher ». Toute beauté de *forme*, de *corps*, est un concept non pas *visible*, mais *palpable* [2]. Des trois sens esthétiques de Herder, la vue pour la peinture, l'ouïe pour la musique et le toucher pour la sculpture, Hegel revenait aux deux habituels, disant que « la partie sensible de l'art se réfère seulement aux deux sens théoriques de la vue et de l'ouïe, l'odorat, le goût, et le toucher restant exclus de la jouissance artistique ; car ceux-ci ont affaire avec la matière comme telle et avec ses qualités sensibles immédiates : l'odorat avec la *volatilisation* matérielle, le goût avec la dissolution matérielle des objets, et le toucher avec le chaud, le froid, le lisse, etc. Donc ils ne peuvent avoir contact avec les objets de l'art, qui doivent se maintenir dans une réelle indépendance et n'admettre aucune relation purement sensible. L'*agréable* de ces sens n'est pas le *beau* de l'art » [3]. Que la question ne fût pas si aisément résoluble, c'est ce que sentit bien, à son ordinaire, Schleiermacher. Il repousse avant tout la distinction des sens

[1] *Elements of criticism*, introd., et cf. c. III.
[2] Herder, *Kritische Wälder* (dans *Werke*, éd. cit., IV), pp. 47-53 ; cf. la *Kaligone* (ib. vol. XXII), *passim* ; et le fragm. sur la *Plastique*.
[3] *Vorles üb. Aesth.*, I, 50-1.

en *confus* et *clairs*. Il admet comme différence principale entre la vue et l'ouïe, et les autres, que les autres « ne sont capables d'aucune libre activité, mais sont au contraire le maximum de la passivité, tandis que la vue et l'ouïe sont capables d'une activité qui procède du dedans, et peuvent produire des formes et des sons sans recevoir d'impressions externes ». Œil et oreille ne sont pas seulement des moyens de perception; car, dans ce cas, il n'y aurait pas d'art pour eux, mais ils sont encore des fonctions de mouvements volontaires, qui remplissent le domaine des sens. « D'autre part, il croit que la différence est plutôt de degré et de quantité, et qu'un minimum d'*indépendance* doit être reconnu aussi aux autres sens »[1]. Vischer soutient les deux sens esthétiques, « organes libres, et non moins spirituels que sensibles », lesquels « ne se rapportent pas à la composition matérielle de l'objet », mais le laissent « subsister comme ensemble et agir sur eux »[2]. Köstlin croit que les sens inférieurs ne donnent *rien à l'intuition séparés des autres* ; qu'ils ne donnent que nos modifications. Pourtant goût, odorat et toucher ne sont pas complètement privés d'importance esthétique, aidant les deux sens supérieurs : car sans le toucher une image ne pourrait se révéler à notre regard comme dure, résistante, forte ; ni, sans l'odorat, certaines images se présenter à nous comme saines ou fraîches[3]. Nous ne tenons pas compte des opinions qui se rattachent à des vues métaphysiques, ou sensualistes : tous les sens sont acceptés par les sensualistes[4] dans le fait esthétique (= hédonique) : qu'il suffise de rappeler ce *docte Kralik*, dont Tolstoï se moque dans son livre sur l'art, et qui énumère les *cinq arts* du goût, de l'odorat, du toucher, de l'ouïe, de la vue[5] ! Les quelques citations que nous avons faites, suffisent à montrer les embarras où la qualification d'*esthétiques*, donnée aux

[1] *Ibid.*, p. 92 sqq.
[2] *Aesth.*, I, 181.
[3] *Aesth.*, pp. 80-3.
[4] V. par exemple, Grant Allen, *Physiological Aesthetics*, ch. IV et V.
[5] Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?* pp. 19-22. Kralik est l'auteur du livre : *Weltschönheit*, Versuch einer allgemeinen Aesthetik, Vienne, 1894.

sens, a mis les penseurs, contraints ou de distinguer d'uue manière absurde entre un groupe de sens et l'autre, ou de reconnaître que tous les sens sont esthétiques que toute impression sensible a, comme telle, une valeur esthétique. De ces embarras on ne peut sortir qu'en proclamant l'impossibilité de relier entre eux des ordres de faits aussi disparates que la *forme représentative de l'esprit*, et l'existence de certains *organes physiologiques* ou d'une certaine *matière d'impressions*.

La théorie des *genres du style*.

Une variété de l'erreur des genres littéraires fut la théorie des *modes*, ou *formes*, ou *genres du style* (χαρακτῆρες τῆς φράσεως). L'antiquité les divisa d'ordinaire en trois : *sublime*, *moyen*, et *simple* ; tripartition, qui semble remonter à Antisthènes [1]. Elle fut parfois modifiée en *subtil*, *fort*, *fleuri*, ou amplifiée en une quadripartition, ou refaite, avec une dénomination empruntée aux faits historiques, en *attique*, *asiatique* et *rhodienne*. Au moyen-âge continua à circuler la même tripartition, souvent bizarrement interprétée : le style *sublime* — dit-on — traite de rois, princes et barons, exemple l'*Enéide* ; le *moyen*, de gens de moyenne condition, exemple les *Géorgiques ;* et le *bas*, de gens infimes, exemple les *Bucoliques* ! Les trois formes furent appelées alors aussi style *tragique*, *élégiaque* et *comique* [2]. Toutes les rhétoriques des temps modernes conservèrent ces catégories : dans celle de Blair défilent encore les styles *diffus*, *concis*, *nerveux*, *hardi*, *uni*, *élégant*, *fleuri*, et autres semblables. Aujourd'hui presque personne n'en parle plus : toutefois, il sera bon de noter qu'en 1818 l'italien Melchior Delfico, dans son livre sur le *Beau*, critiquait vigoureusement « les divisions infinies des styles », le préjugé « qu'il pût y avoir tant de styles », affirmant que « le style sera ou bon ou mauvais », et ajoutant que le style, pour les artistes, « ne peut être une idée préconçue dans leur esprit », mais « devrait être une conséquence de l'idée principale, c'est-à-dire de cette conception qui détermine l'invention et la composition » [3].

[1] Cf. Volkmann, *Rhet. d. gr. u. Röm.*, pp. 532-4.
[2] Comparetti, *Virgilio nel m. e.*, I, 172.
[3] *Nuove ricerche sul Bello*, ch. X.

La théorie des *formes grammaticales*, ou *parties du discours*.

Une autre variété de la même erreur est, en linguistique, la théorie des *formes grammaticales* ou des *parties du discours* [1]. Inaugurée par les sophistes (on attribue à Protagoras la distinction des *genres* des noms), continuée par les philosophes, particulièrement par Aristote et les Stoïciens (le premier connut deux ou trois parties du discours, les autres quatre ou cinq), elle fut élaborée par les grammairiens alexandrins dans la controverse célèbre et séculaire entre *analogistes* et *anomalistes*. Les analogistes, comme Aristarque, tendaient à introduire la logique dans les faits linguistiques, établissant des régularités, qui devaient dans une certaine mesure répondre à la constance des faits logiques. Ce qui ne leur semblait pas réductible à une forme logique, ils le refusaient et le proclamaient *déviation* : pour désigner ces déviations, on se servit des termes de *pléonasme*, d'*ellipse*, d'*ennallage*, de *parallage*, de *métalepse*. La violence que les analogistes faisaient au langage vivant et à celui des écrivains, était telle, qu'on put dire finement (*non invenuste*), — observait Quintilien — qu'*autre chose était de parler latin, autre chose de parler selon la grammaire* (« aliud esse latine, aliud grammatice loqui ») [2]. Les anomalistes revendiquèrent la langue dans sa réalité, dans son libre mouvement imaginatif. Le stoïcien Chrysippe avait composé un traité pour démontrer qu'une même chose (un même concept) s'exprime avec des sons différents, et qu'un même son exprime divers concepts » (similes res dissimilibus verbis et similibus dissimiles esse vocabulis notatas). » Etait anomaliste le grammairien insigne Apollon Discole, qui repoussait la métalepse, les schèmes et les autres artifices, avec lesquels les analogistes expliquaient ce qui n'entrait pas dans leurs cadres ; et il observait qu'employer un mot pour un autre, une partie du discours pour une autre serait non pas une figure grammaticale, mais une faute : faute qu'on ne saurait guère attribuer à un poète comme Homère. De cette dispute, donc, sortit la *Grammaire* (τέχνη γραμματική), transmise par l'antiquité aux temps modernes : laquelle

[1] V. *Théorie*, pp. 140-1.
[2] *Instit. orat*, I, 6.

a été justement considérée comme une *transaction* entre les tendances opposées de l'analogisme et de l'anomalisme. Si les *schèmes* de flexions (κανόνες) représentent l'exigence des analogistes, leur *variété* représente celle des anomalistes. D'abord « théorie de l'analogie », la grammaire finit par être définie : « théorie de l'analogie et l'anomalie » (ὁμοίου τε καὶ ἀνομοίου θεωρία). Le *droit usage*, par lequel Varron prétendait dénouer la controverse, est, comme il arrive toujours dans les transactions, la contradiction organisée : quelque chose de semblable à l'*ornement convenable* de la rhétorique, ou aux *genres avec quelque liberté* du dogmatisme littéraire. Si la langue suit l'usage (entendez : l'imagination), elle ne suit pas la raison (entendez : la logique) : si elle suit la raison, elle ne suit pas l'usage. Aux analogistes, qui voulaient que la logique valût au moins dans les genres ou sous-genres particuliers, les anomalistes démontraient que même là elle ne tenait pas debout. Et Varron devait admettre : — cette partie est fort difficile : *hic locus maxime lubricus est* ! [1] — Au moyen-âge la grammaire fut superstitieusement vénérée : il y eut des hommes qui trouvèrent une inspiration divine dans les *huit* parties du discours, remarquant : *octavus numerus frequenter in divinis scripturis sacratis invenitur* ; ou dans les *trois* personnes du verbe, destinées selon eux, *ut quod in Trinitatis fide credimus, in eloquiis inesse videatur* ! [2] Les grammairiens, à partir de la renaissance, reprenant les méditations sur ces questions, abusèrent des *ellipses*, des *redondances*, des *licences*, des *anomalies*, des *exceptions*. Ce n'est que dans la linguistique récente qu'on a commencé à mettre en doute la valeur des parties mêmes du discours (Pott, Paul, et d'autres) [3]. Si malgré cela, elles persistent encore, on le doit à la vénérable antiquité, qui en a fait oublier l'origine illégitime et trouble, et le triomphe survenu seulement par lassitude de la guerre.

[1] V. pour tout cela les œuvres de LERSCH et de STEINTHAL.
[2] COMPARETTI, *Virgilio nel m. e.*, I, 169-70.
[3] POTT, intr. cit. de Humboldt ; PAUL, *Principien d. Sprachgeschichte*, c. XX : « Die Scheidung der Redetheile ».

a théorie de la critique esthétique.

La thèse de la *relativité du goût* est une forme du sensualisme, qui nie le caractère spirituel de l'art. Elle n'apparaît presque jamais chez les écrivains de la manière naïve et nette, avec laquelle elle se manifeste dans l'expression : *De gustibus non est disputandum.* Et à ce propos il serait curieux d'établir quand naquit ce proverbe, et quel fut son sens primitif, et si par *gustibus* on entendait tout d'abord faire allusion aux seules impressions du palais. Il est certain pourtant qu'au XVII[e] siècle on le retrouve appliqué aux faits esthétiques. Même les sensualistes ne savaient pas se résigner à la relativité totale du goût, et, avertis par une obscure conscience de la nature supérieure de l'art, ils cherchaient des tempéraments. La façon dont ils se tourmentent fait vraiment pitié. « Y a-t-il un goût bon et qui soit le seul bon ? — écrivait Batteux —. En quoi consiste-t-il ? De quoi dépend-il ? Vient-il de l'objet, ou du talent qui s'y exerce ? Y a-t-il des règles, ou n'y en a-t-il pas ? Son organe est-il seulement l'esprit, ou seulement le cœur, ou tous les deux ensemble ? Combien de questions sous ce titre si connu, tant de fois traité, et jamais clairement expliqué ! » [1] Home offre le spectacle de ces difficultés. Des goûts on ne dispute pas : non seulement de ceux du palais, mais de ceux de tous les sens. Cela semble fort raisonnable, et pourtant, d'autre part, exagéré. Mais comment en attaquer les fondements ? Comment prétendre qu'à quelqu'un *ne doit pas* plaire ce qui en fait *lui plaît* ? Donc, ce sera vrai. Mais non : aucun homme de goût ne voudra se ranger à cette conclusion. On parle de *bon* goût et de *mauvais* goût ; donc les critiques, qui se font au nom de cette distinction, sont absurdes ? Ces expressions si fréquentes sont-elles privées de sens ? — Home finit par proclamer l'existence d'un commun *modèle de goût* (standard of taste), le déduisant de la nécessité de la société humaine, d'une *cause finale*, comme il dit. Car, sans uniformité de goût, qui se fatiguerait à produire des œuvres d'art ? des édifices coûteux et élégants, de beaux jardins et autres semblables travaux ? Et il

[1] BATTEUX, *Les beaux-arts*, P. II, c. I, p. 54.

indique encore une seconde *cause finale*, qui serait le besoin de réunir dans les spectacles publics les citoyens, que les diversités d'occupations et de classes sociales tendent à diviser et à éloigner les uns des autres. Mais comment déterminera-t-on ce *modèle de goût?* Autres perplexités. De même que pour les règles de la morale nous ne demandons pas conseil aux sauvages, mais aux hommes de la condition la plus parfaite ; de même pour le modèle du goût il conviendra de s'adresser au petit nombre de ceux qui ne sont pas occupés à des travaux corporels et dégradants, qui n'ont pas le goût *corrompu*, qui ne sont pas ammollis par la volupté, qui ont eu un *bon goût* naturel, et l'ont perfectionné par l'éducation et la conduite de la vie; et si pourtant naissent des controverses, il faudra s'adresser, pour les résoudre, aux principes de Critique, établis par Home lui-même dans le cours de son livre! [1]. Les mêmes contradictions, les mêmes cercles vicieux se trouvent dans l'*Essai sur le goût* de David Hume, qui cherche en vain les caractères qui distinguent l'homme de goût, dont les jugements devront faire règle : et tout en avançant que les principes généraux du goût sont uniformes dans la nature humaine, et en admettant qu'il ne faut pas tenir compte des perversions et des ignorances, il établit certaines diversités de goût irréconciliables, insurmontables et non condamnables (*blameless*) [2].

Mais la critique de cette thèse, comme nous l'avons démontré, ne peut se trouver dans cette autre, qui établit le caractère *absolu* du goût, placé dans les *concepts intellectuels*. Pourtant, on ne saurait sortir du sensualisme que pour tomber dans cet intellectualisme. On peut citer comme exemples de cette erreur, au XVIIIe siècle, Muratori, qui soutint un des premiers qu'il y a une règle du goût, qu'il y a un *Beau universel*, dont la poétique donne les règles [3]; André, qui disait que « le beau dans une œuvre d'art n'est pas ce qui plaît d'abord à l'imagination, par

[1] *Elem. of criticism*, III, c. XXV.
[2] *Essays, moral, political and literary* (ed. de Londres, 1862), ch. XXIII, « On the standard of taste ».
[3] *Perfecta Poesia*, L. V, ch. V.

certaines dispositions particulières des facultés de l'âme et des organes du corps, mais ce qui a droit de plaire à la raison et à la réflexion par sa propre excellence, ou par sa justesse, et, si on permet ce terme, par son agrément extrinsèque »[1] ; Voltaire, qui admettait un *goût universel*, d'ailleurs *intellectuel*[2] ; et tant d'autres.

Contre l'erreur intellectualiste non moins que contre la sensualiste s'éleva Kant : mais, plaçant le beau dans un fait transcendant, il ne réussissait pas à découvrir l'*absolu imaginatif du goût*[3]. La philosophie spéculative postérieure ne donna plus d'importance à la question. Le fait esthétique y devenait révélation et miracle ; et l'absolu du goût était, cela s'entend, miraculeusement commandé.

La solution, qui consistait à reconnaître que « pour juger les œuvres d'art il faut se mettre au point de vue de l'artiste au moment de la production » et que « juger c'est reproduire », se fit jour petit à petit, à partir du commencement du XVIIIe siècle, où on en a un premier essai en Italie, dans l'ouvrage déjà cité de Francesco Montani (1705), et en Angleterre, dans l'*Essai sur la critique* de Pope. « A perfect judge will read each work of wit With *the same spirit that its author writ* » disait ce dernier[4]. Antonio Conti, quelques années après, reconnaissait la part de vrai qui était dans la *règle du premier aspect*, recommandée par Terrasson pour juger de la poésie ; mais il la croyait plus facilement applicable aux écrivains modernes qu'aux anciens. « Quand on n'a pas l'esprit prévenu, et que d'ailleurs on l'a assez pénétrant, on peut voir tout d'un coup, si un poète a bien imité son objet ; car comme on connaît l'original, c'est-à-dire les hommes et les mœurs de son siècle, on peut aisément lui confronter la copie, c'est-à-dire la poésie qui les imite ». Mais pour juger les poètes anciens, la route devait être plus longue. « Cette règle du premier aspect n'est

[1] *Essai sur le Beau*, disc. III.
[2] *Essai sur le goût*, cit.
[3] V. *suprà*, pp. 277-80.
[4] *Essay on criticism*, 1711, part. II, vv. 233-4.

presque d'aucun usage dans l'examen de l'ancienne poésie, dont on ne peut juger qu'après avoir longtemps réfléchi sur la religion des anciens, sur leurs lois, leurs mœurs, sur leurs manières de combattre et de haranguer, etc. Les beautés d'un poème, indépendantes de toutes ces circonstances individuelles, sont très rares, et les grands peintres les ont toujours évitées avec soin, car ils voulaient peindre la nature et non pas leurs idées »[1]. Sur la fin du XVIIIe siècle on la voit encore assez développée dans Heydenreich, qui écrivait : « Le critique d'art philosophe doit être doué lui-même de génie pour l'art. La raison ne peut renoncer à cette exigence, pas plus qu'on ne peut accorder à l'aveugle le droit de juger des couleurs. Il ne peut prétendre à devenir capable de sentir les charmes du beau au moyen de syllogismes (*Vernunftschlüsse*) : le beau doit se manifester à son sentiment avec une évidence irrésistible : tant qu'il est sous l'empire de ce charme, sa raison ne doit pas avoir le temps de poursuivre une série de *pourquoi* : l'effet, par la prise de possession subite et délicieuse de l'être tout entier, doit étouffer dès le début toute demande touchant l'origine et la provenance. Mais cet état de fanatique exaltation ne peut se prolonger beaucoup, la raison doit passer au clair sentiment d'elle-même. Elle tourne maintenant ses regards vers l'état où elle était pendant la jouissance du beau, et qui à présent lui reste dans la mémoire ... »[2] Dans la période romantique, cette façon de voir, sainement impressionniste, prévalut. En Italie, De Sanctis y adhéra[3]. Mais une *théorie de la critique* ne fut pas faite avec exactitude, parce qu'une telle théorie impliquait des concepts exacts, non seulement sur la nature de l'art, mais sur les rapports entre le fait esthétique et les stimulus physiques de reproduction et les circonstances historiques qui les accompagnent[4]. Tout récemment on a nié jusqu'à la possibilité d'une *critique esthétique*, en la considérant comme

[1] Lettre à Maffei, dans *Prose e Poesie*, II, pp. CXX-CXXI.
[2] *System. d. Aesthetik*, préf., pp. XXI-XXV.
[3] Entre autres passages, *Saggi critici*, pp. 355-8.
[4] V. *Théorie*, pp. 114-123.

une vue purement individuelle et capricieuse et en proclamant à sa place une prétendue *critique historique*, qu'on aurait mieux nommée *érudition extrinsèque* ; car la véritable *histoire de la littérature et de l'art* présuppose la reconstruction, et par suite le jugement, de l'œuvre d'art. Ceux qui ont voulu réagir contre cette *castration* érudite, sont souvent tombés à leur tour dans l'autre erreur d'une critique dogmatique, abstraite, intellectuelle et morale [1].

distinction entre le *goût* et le *génie*.

Une erreur contre le concept du fait esthétique comme activité spirituelle est la division en *goût* et *génie* [2]. Nous avons déjà observé comment, au XVIIe siècle, lorsque ces mots devinrent en vogue, *goût* et *génie* ou *esprit* furent confondus en un fait unique, ou pris l'un pour l'autre. Mais d'autres admirent une véritable différence, concevant le génie comme la faculté *qui produit*, et le goût comme celle *qui juge*, ou encore distinguant le goût en *stérile* et *fécond*. Cette terminologie fut employée en Italie par Muratori [3], et en Allemagne par Ulrich de König [4]. Batteux disait : « le *goût* juge des productions du *génie* [5] ». Kant parle d'œuvres où il y a du *génie* sans *goût*, ou du *goût* sans *génie*, et d'autres pour lesquelles le *goût* à lui seul suffit [6]. Ces concepts sont chez lui tantôt distingués comme faculté *qui juge* et faculté *qui produit*, tantôt entendus comme une différence graduelle d'une unique faculté. Chez tous ou presque tous les écrivains d'esthétique est conservée la distinction entre *goût* et *génie* : elle atteint le plus haut point dans Herbart et son école.

concept de *Histoire artistique et littéraire*.

La théorie *progressiste* ou *évolutionniste* de l'art apparut vers la fin du XVIIIe siècle. Ce fut alors qu'on imagina la division en un art *classique* et un art *romantique*, à laquelle dans la suite, avec la connaissance croissante du monde préhellénique, s'ajouta la section de l'art oriental. Nous sommes bien

[1] V. par ex. A. Ricardou, *La critique littéraire*. Paris, 1896.
[2] V. *Théorie*, pp. 116-7.
[3] *Perf. Poesia*, L. V, ch. V.
[4] *Untersuchung v. d. guten Geschmack*, 1727.
[5] *Op. cit.*, p. II, c. I.
[6] *Krit. Urtheilskr.*, § 48.

renseignés sur les circonstances qui accompagnèrent l'apparition de cette manière de voir. Goethe disait, dans ses dernières années, à Eckermann, que les concepts de *classique* et de *romantique* avaient été inventés par lui et par Schiller. Il avait soutenu dans la poésie la maxime du procédé *objectif*, tandis que Schiller, plus *subjectiviste*, pour défendre le subjectivisme, écrivit son article : *Sur la poésie naïve et sentimentale* ; où en effet *naïf* équivaut à ce qu'on appela ensuite *classique* et *sentimental* à ce qu'on appela *romantique*. « Les Schlegel — continuait Goethe — s'emparèrent de cette idée et la poussèrent plus loin, si bien qu'aujourd'hui elle s'est répandue partout, et que tout le monde parle de *classicisme* et de *romantisme*, choses auxquelles, il y a cinquante ans (Goethe parlait ainsi en 1831) personne ne pensait » [1]. L'ouvrage de Schiller où est évidente aussi l'influence de Rousseau, porte la date de 1795-6 [2] : « Les poètes — écrivait-il — sont partout les conservateurs de la nature. Là où ils ne peuvent l'être entièrement, et ont déjà expérimenté sur eux-mêmes l'influence destructive de formes arbitraires et artificielles, ou ont dû lutter contre elles, ils se présentent comme *témoins* et *vengeurs* de la nature. Les poètes donc ou *seront la nature*, ou, l'ayant perdue, la *chercheront*. De là dérivent les deux manières tout à fait opposées d'être poètes, sans qu'il reste place pour une autre dans tout le domaine de la poésie. Tous les poètes, qui sont vraiment tels, appartiendront, selon les temps et les conditions où ils fleurissent, ou à la catégorie des poètes *naïfs* ou à la catégorie des *sentimentaux* ». Dans la poésie sentimentale Schiller distinguait trois espèces, satirique, élégiaque et idyllique ; et il définissait comme *satirique* le poète « quand il prend pour objet l'éloignement de la nature, et le contraste de la réalité avec l'idéal ». Le point faible de cette division est dans ce qu'il y a d'arbitraire à concevoir deux *genres* de poésie, alors que les apparitions de la poésie sont toujours individuelles et infinies ; que si

[1] ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe*, à la date du 20 mars 1831.
[2] *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-6 (dans *Werke*, éd. Goedeke, vol. XII).

un de ces genres est parfait et l'autre non, on ne conçoit pas comment l'*imparfait* peut bien être une forme de poésie. Et Guillaume de Humboldt objecta, en effet, à son ami que, si la *forme* est le propre de l'art, on ne peut admettre une poésie, comme la sentimentale ou romantique, où la matière l'emporte sur la forme : ce serait, en d'autres termes, non pas une catégorie d'art, mais une méprise de l'art [1]. Mais il faut reconnaître que Schiller ne donna pas une signification *historique* à sa distinction : il déclare explicitement que, quand il se sert des mots *antiques* et *modernes* pour *naïfs* et *sentimentaux*, il admet que poètes *antiques*, dans son sens, il y a aussi des modernes et des contemporains qui le sont : les deux espèces peuvent même se réunir non seulement dans le même poète, mais dans la même œuvre poétique, comme dans *Werther* [2]. Les principaux auteurs du sens *historique* de la distinction sont Frédéric et Guillaume Schlegel : Frédéric, déjà dans un écrit de 1795 et son frère dans les célèbres leçons d'histoire littéraire, qu'il fit à Berlin en 1801-4. Mais les deux sens alternèrent et se mêlèrent chez les lettrés et les critiques littéraires ; et on en ajouta d'autres, secondaires, variantes du sens théorique, de sorte que *romantique* signifia parfois dans certains pays *réactionnaire* et dans d'autres, comme en Italie, *libéral* : *classiques* les poètes froids et d'imitation, *romantiques* les inspirés, etc. Et, lorsqu'en 1815 Fr. Schlegel parlait d'anciennes poésies persanes *romantiques*, et plus récemment quand on a écrit sur le *romantisme* des *classiques* grecs et latins, ou des français du siècle de Louis XIV, on n'a fait que ramener le mot du sens historique au sens primitif *théorique*, que lui avait donné Schiller.

Le sens historique prévalut dans la philosophie spéculative allemande, qui admettait une manière d'histoire universelle à construire *a priori*. Schelling séparait nettement les deux périodes de l'art païen et du chrétien : le second progressif par rapport au premier, qui en était seulement un degré inférieur [3].

[1] Cit. dans Danzel, *Ges. Aufs.*, pp. 21-2.
[2] *Ueb. naive u. sentim. Dicht.*, éd. cit., p. 155 n.
[3] V. *suprà*, p. 289.

Hegel faisait de même, mais en introduisant une régression finale : il divisait l'histoire de l'art en trois périodes : art *symbolique* (oriental), *classique* (hellénique) et *romantique* (moderne). Comme l'art classique se dissout — selon Hegel, qui parle ainsi sous l'inspiration de Schiller — dans la littérature romaine, à l'apparition de la *satire* et d'autres genres, qui indiquent la rupture de l'harmonie entre forme et contenu ; ainsi l'art romantique se dissout avec l'*humorisme subjectif* des Arioste et des Cervantes. Dans le monde moderne l'art est mort : bien qu'il ne soit pas absolument certain que Hegel, par une contradiction, n'entendît pas faire entrer l'art romantique dans une quatrième période, celle de l'art *moderne* [1]. Weisse rejetait la période *orientale* et mettait en troisième lieu une période *moderne*, synthèse de l'antiquité et du moyen-âge [2]. Vischer est lui aussi pour une période progressive *moderne* [3].

Cette construction arbitraire de la métaphysique idéaliste, qui proportionnait l'histoire de l'art à l'apport, inavoué, d'un concept intellectuel, réapparaît dans les livres des métaphysiciens positivistes, sous la forme de l'*Evolution de l'art*. Spencer lui aussi caressait l'idée d'une œuvre de cette sorte : dans le programme, publié en 1860, de son système, nous lisons que le troisième volume des *Principes de sociologie* devait contenir un chapitre sur le *Progrès esthétique*, « avec la *différenciation* graduelle entre les beaux arts et les institutions primitives, et entre chacun d'eux ; avec leur variété croissante de développement, et avec leur avancement dans la réalité de l'*expression* et dans la supériorité de la *fin* ». Il n'y a pas lieu de regretter que le chapitre ainsi projeté n'ait jamais été écrit. Du concept que Spencer se fait de l'*évolution* de l'art, nous avons donné plus haut un échantillon, tiré de ses *Principes de Psychologie* [4].

Le vif sens historique de notre époque, et le concept sain de l'art répandu dans la critique, ont donné et donnent peu d'impor-

[1] *Vorles. üb. Aesth.* vol. II et III.
[2] Cf. von Hartmann, *Dtsche Aesth, s. Kant.*, pp. 99-101.
[3] *Aesth.*, part. III.
[4] V. *suprà*, pp. 388-9.

tance à ces théories évolutionnistes ou progressives qui falsifient le mouvement libre et original de l'histoire de l'art. Fiedler notait avec raison, que dans l'histoire de l'art il n'y a pas *unité* et *progression*, que les travaux de l'artiste sont autant de *fragments* de la vie de l'univers [1]. En Italie, récemment, un remarquable historien des arts figuratifs, Venturi, a tenté de mettre en vogue l'*évolutionnisme*, et a illustré la théorie par une *Histoire de la Madonne*, où la figuration de la Madonne se trouve conçue comme un organisme qui naît, croît, atteint la perfection, vieillit et meurt. Mais d'autres ont revendiqué l'originalité de l'histoire artistique, impatiente de freins et de mesures extrinsèques, retraçant la production toujours diverse de l'esprit infini [2].

Conclusion. Qu'il nous suffise de ces rapides indications, sans entrer ici dans plus de détails, pour montrer le rayon plutôt restreint, dans lequel s'est mue jusqu'ici la critique scientifique des *erreurs esthétiques particulières*. L'esthétique scientifique a besoin d'être entourée, renforcée et étendue par une vigoureuse et vigilante littérature critique, qui, dérivant d'elle, en forme à son tour le soutien et la sauvegarde.

[1] C. Fiedler, *Ursprung d. künstl. Thätigkeit*, p. 136 sqq.

[2] Ad. Venturi, *La Madonna*, Milan, 1899 ; cf. B. Labanca dans *Rivista polit. e lett.* (Rome), octobre 1899, et dans *Rivista di filos. e pedag.* (Bologne), 1900 et B. Croce dans *Napoli nobiliss.*, revue de topographie et d'histoire de l'art, VIII, 161-3, IX, 13-14. Sur la méthodique de l'histoire artistique et littéraire, v. *Théorie*, pp. 131-4.

APPENDICE BIBLIOGRAPHIQUE

Touchant les renseignements bibliographiques qui suivent, l'auteur déclare qu'il y a compris, pour la commodité des lecteurs, même les titres de certains ouvrages qu'il ne lui a pas été possible d'avoir en mains. Il estime, en outre, superflu d'avertir qu'il n'entend pas adhérer purement et simplement aux opinions des historiens et critiques qu'il cite ici ; les siennes au contraire s'en écartent souvent beaucoup. Dans la partie historique, tout en évitant le plus possible les polémiques directes, il a cherché à conduire l'exposition de manière que celle-ci impliquât toujours une critique des vues différentes ou contraires.

La plus ancienne tentative d'une histoire de l'Esthétique est celle de J. Koller, que nous avons mentionnée plus haut (p. 245) ; et qui est rappelée par Zimmermann (*Gesch. d. Aesth*. préf., p. V.), lequel déclare n'avoir jamais pu voir ce livre rarissime. Nous l'avons retrouvé à la Bibliothèque Royale de Munich, et grâce à notre excellent ami le D[r] Arthur Farinelli, de l'Université d'Inspruck, nous avons pu en obtenir le prêt. — C'est un petit in-8, avec le titre : « *Entwurf* | *zur* | *Geschichte und Literatur* | *der Aesthetik*, | *von Baumgarten auf die* | *neueste Zeit.* | Herausgegeben | von | J. Koller. | Regensburg in der Montag und Weissischen Buchhandlung | 1799 », et il compte VIII-107 pp. Dans la préface, Koller expose son intention de munir les jeunes gens qui suivent à l'Université les

cours de Critique du goût et de Théorie des beaux arts, d' « un résumé clair de la naissance et des progrès successifs de ces études » ; il avertit qu'il se borne à rappeler les théories générales, et qu'il prend souvent ses jugements aux critiques des périodiques littéraires. L'introduction (§§ I-VIII) traite des théories esthétiques de l'antiquité au début du XVIIIe siècle : « le nom et la forme d'une Théorie générale des beaux arts et d'une critique du goût étaient inconnus aux anciens ; et ce qui leur empêchait de rien produire dans ce domaine, était l'imperfection de leur théorie éthique ». Le § V est consacré aux Italiens, pour lesquels il observe qu' « ils ont produit peu dans la théorie » ; et il rappelle seulement l'*Entusiasmo* de Bettinelli et le petit livre d'un certain Jagemann. L'*Histoire et littérature de l'Esthétique* commence par la citation du passage connu de Bülffinger (« Vellem existerent, etc »), et il passe aussitôt à Baumgarten : « L'époque de la théorie commence, personne ne peut le nier, à Baumgarten, à qui on ne peut enlever le mérite de s'être attaché le premier à la pensée d'une Esthétique fondée sur des principes de raison et entièrement développée, et d'avoir tenté, avec les moyens que lui offrait sa philosophie, de le réaliser ». Après la mention encore de Meier, viennent les titres, accompagnés de courts extraits et de jugements, à la manière d'une bibliographie raisonnée, de nombreux volumes d'esthétique, de ceux de C. G. Müller (1759) jusqu'à un de Ramler (1799), parmi lesquels aussi quelques français et anglais, à la date des traductions allemandes. Il donne à Kant pp. 64-74 une importance particulière, observant que, avant l'apparition de la *Critique du jugement*, les esthéticiens étaient partagés en *sceptiques*, *dogmatiques* et *empiriques* : c'est vers l'empirisme que penchaient les meilleures têtes de la nation, et Kant lui-même « si on l'invitait à désigner les critiques dont la lecture a le plus contribué au développement de ses idées, reconnaîtrait certainement ce mérite aux empiriques subtils d'Angleterre, de France et d'Allemagne ». Mais « aucune des méthodes prékantiennes ne permet d'établir un accord (« eine Einhelligkeit ») des hom-

mes sur des choses de goût ». Les dernières pages constatent l'élan pris par les études esthétiques, que personne ne peut plus accuser, comme par le passé, de perdre le temps sans profit : « Puissent Jacobi, Schiller et Mehmel enrichir bientôt la belle littérature par la publication de leurs théories ! » (p. 104).

La rareté du petit livre de Koller nous a engagés à y consacrer cette notice un peu longue. — La première histoire générale de l'Esthétique, digne de ce nom, est pourtant celle de ROBERT ZIMMERMANN, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Vienne, 1858. Elle est divisée en quatre livres : le premier, « Histoire des conceptions philosophiques du beau et de l'Art depuis les Grecs jusqu'à la constitution de l'Esthétique comme science philosophique par l'œuvre de Baumgarten » ; le second, de Baumgarten jusqu'à la réforme de l'Esthétique grâce à la *Critique du jugement* de Kant ; le troisième, de Kant à l'apparition de l'esthétique de l'idéalisme ; le quatrième, de celle-ci jusqu'à l'époque de l'auteur (1798-1858). L'ouvrage part du point de vue herbartien, et se recommande par la solidité des recherches et la clarté de l'exposition. Cependant ce point de vue, erroné pour nous, et l'omission de tout le mouvement esthétique en dehors du greco-latin et de l'allemand, constituent de graves défauts : l'ouvrage, en outre, représente l'état des études il y a environ un demi-siècle.

Moins solide, plus compilatoire, et avec toutes les insuffisances de celle de Z., est l'histoire de MAX SCHASLER, *Kritische Geschischte der Aesthetik*, Berlin, 1872, divisée en trois livres : esthétique de l'antiquité, esthétique du XVIII[e] siècle, et esthétique du XIX[e] siècle. Elle se tient au point de vue de la métaphysique hégélienne. L'auteur conçoit son histoire comme une préparation pour la théorie : « c'est-à-dire pour gagner un principe très élevé pour la construction d'un nouveau système » ; et il va schématisant les matériaux des faits pour chaque période dans les trois degrés de l'esthétique de la *sensation* (*Empfindungsurtheil*), de l'esthétique de l'*intelligence* (*Verstandsurtheil*), et de l'esthétique de la *raison* (*Vernunfturtheil*).

La littérature anglaise a le livre de BERNARD BOSANQUET, *A history of Aesthetics*, Londres, 1892, travail d'ensemble sobre et bien ordonné, dont l'auteur se place à un point de vue éclectique, entre l'esthétique du contenu et l'esthétique de la forme. Mais l'auteur se fait illusion lorsqu'il croit n'avoir négligé « aucun écrivain de premier ordre » : il néglige en outre beaucoup d'importants mouvements d'idées, et révèle une connaissance insuffisante des littératures des pays néo-latins. — Une autre histoire générale de l'esthétique en langue anglaise est contenue dans le premier volume de l'ouvrage de WILLIAM KNIGHT, *The philosophy of Beautiful, being Outlines of the History of Aesthetics*, Londres, Murray, 1895, qui consiste surtout en un ample recueil d'extraits et résumés de livres anciens et modernes d'esthétique. A cet égard, on remarquera particulièrement les chapitres concernant la Hollande, la Grande-Bretagne et l'Amérique (X-XIII) : le second volume de l'ouvrage, publié en 1898, a en appendice, pp. 251-281, des renseignements sur l'esthétique en Russie et au Danemarck. — Autre travail général, celui, tout récent, de GEORGE SAINTSBURY, *A history of criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day*, vol. I, Edimbourg et Londres, 1900, concernant la critique classique et médiévale, vol. II, *ibid.*, 1902, de la Renaissance à la fin du XVIIIe siècle. Mais l'auteur, dont la pauvreté philosophique égale le mérite littéraire, a cru pouvoir exclure de sa théorie la science esthétique au sens strict, « cette Esthétique plus transcendantale, ces théories ambitieuses de la Beauté et du plaisir artistique en général, qui, sous la noblesse et le charme de leur aspect, cachent trop souvent de nébuleuses Junons », et limiter son étude à la « *haute* Rhétorique et Poétique, à la théorie et à la pratique de la critique et du goût littéraire » (v. livre I, ch. I). De là est né un livre, instructif peut-être pour quelques détails, mais absolument privé de méthode et d'objet déterminé. Qu'est ce que la *haute* rhétorique et poétique, la *théorie* de la Critique et du goût littéraire, sinon proprement l'*Esthétique ?* et comment en faire l'histoire sans tenir compte de l'esthétique

métaphysique et de toutes les autres manifestations, dont le mélange et le mouvement constitue justement l'histoire? Peut-être la tendance de Saintsbury le menait-elle à une *Histoire de la Critique*, comme distincte de celle de l'Esthétique; mais, en réalité, il n'a fait ni l'une ni l'autre.

M'est resté inaccessible l'ouvrage de Bela Janosi, *Az Aesthetika története* (Histoire de l'Esthétique), publiée par l'Académie Hongroise des Sciences, Budapest, 1899-1901, en trois parties, dont la première concerne l'esthétique des Grecs, la seconde va du moyen-âge jusqu'à l'apparition de Baumgarten, la troisième de Baumgarten à nos jours. On peut se reporter aux quelques mots qu'en dit la *Deutsche Litteraturzeitung*, de Berlin, 25 août 1900, 12 juillet 1902 et 2 mai 1903.

Parmi les pays latins, la France n'a aucune histoire spéciale de l'Esthétique, car il est impossible de donner ce nom à celle que contient le second volume (pp. 311-570) de l'ouvrage de Ch. Lévêque, *La science du Beau* (Paris, 1862) qui, sous le titre *Examen des principaux systèmes d'Esthétique anciens et modernes*, traite en huit chapitres des théories de Platon, d'Aristote, de Plotin et de Saint-Augustin, de Hutcheson, André et Baumgarten, de Th. Reid, de Kant, de Schelling et de Hegel. — L'Espagne, par contre, possède le livre de Marcelino Menendez y Pelayo, *Historia de las idéas estéticas en España*, 2e éd., Madrid, 1890-1901, en cours de publ. (5 vol., diversement subdivisés dans la 1re éd., 1883-1891, et dans la 2e), qui ne se restreint pas, comme le titre semble l'indiquer. à la seule Espagne, ni à la seule philosophie, comprenant, comme l'auteur lui-même en avertit dans la préf. (I, pp. XX XXI), les recherches métaphysiques sur le beau, les spéculations des mystiques sur la beauté de Dieu et sur l'amour, et les théories sur l'art éparses dans les philosophes, tout ce qu'il y a d'esthétique dans les traités des différents arts, comme dans les poétiques et rhétoriques, traités de peinture, d'architecture, etc., et enfin les idées que les artistes eux-mêmes ont professées touchant leur art. L'ouvrage, capital pour ce qui concerne les écrivains espagnols, présente, même dans la partie générale, de

bonnes études de matières négligées d'ordinaire dans les autres histoires. L'auteur incline à l'idéalisme métaphysique, mais semble vouloir admettre quelque chose des autres systèmes, voire même des théories empiriques ; et l'ouvrage se ressent, à notre avis, de cette incertitude du point de vue de l'auteur.

Francesco de Sanctis fit en 1845, à Naples, un cours sur l'*Histoire de la Critique*, d'Aristote à Hegel. Ce cours, recueilli par un de ses élèves, vient d'être retrouvé par le prof. Vittorio Spinazzola, et sera sous peu publié par ses soins chez l'éditeur Paravia de Turin. Je dois à la courtoisie de M. Spinazzola l'indication du plan du cours, qui est le suivant : 1re leçon, Aristote ; 2e, Cicéron et Quintilien ; 3e, Tacite (c'est-à-dire l'auteur du *De causis corruptae eloquentiae*) ; 4e, Coup d'œil d'ensemble sur la critique ancienne ; 5e, Critique de transition ; 6e, Critique française ; 7e, Sulzer ; 8e, Critique moderne ; 9e, Classicisme et romantisme ; parmi les leçons suivantes, quelques-unes sont consacrées à la critique des Schlegel et à sa fortune, d'autres à l'esthétique de Gioberti et de Hegel, et d'autres, enfin, contiennent des considérations générales sur l'histoire de la critique.

Inutile de mentionner les chapitres historiques qui se trouvent en tête de beaucoup de traités d'esthétique, et dont les plus remarquables sont ceux qui précèdent les volumes de Solger, de Hegel et de Schleiermacher. — Une histoire générale de l'Esthétique, au point de vue rigoureux du principe de l'Expression, n'a pas été tentée avant ce jour.

Pour la bibliographie esthétique jusqu'au xviiie siècle inclus, on peut dire presque complet l'ouvrage de Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2e édit., avec les additions de von Blankenburg, Leipzig, 1792, en quatre volumes : mine inépuisable de renseignements. Pour le xixe siècle, de nombreux matériaux sont rassemblés dans Ch. Mills Gayley et Fred Newton Scott, *An introduction to the methods and materials of literary criticism, The bases in Aesthetics and Poetics*, Boston, 1899. Outre Sulzer, on a les *dictionnaires esthétiques* de

Gruber, *Wörterbuch z Behuf d. Aesth. d. schönen Künste*, Weimar, 1810, de Jeithles, *Aesthetisches Lexicon*, vol. I, A-K., Vienne, 1835, et de Hebenstreit, *Encyclopädie d. Aesthetik*, 2e éd , *ibid.*, 1848.

Sur la méthodique de l'histoire de la science, voir les observations indiquées dans notre *Théorie*, pp. 127-131, et, avec une insistance particulière sur l'histoire de l'Esthétique, B. Croce. *Di alcuni leggi di storia delle scienze*, dans la *Rivista di filosofia* de Bologne, vol. IV, avril 1901.

Sur la distinction entre l'Histoire *de l'Esthétique* et l'Histoire *de la Critique*, v. B. Croce, *Per la storia della Critica e Storiografia letteraria*, observations, dans les *Atti d. Accad. Pontaniana*, vol. XXXIII, 1903.

I. Pour l'histoire de l'esthétique de l'antiquité, le livre le plus sérieux, le plus compréhensif et le plus sensé est toujours, à notre avis, Ed. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, Breslau, 1831-37, 2 voll. Pour les recherches sur le *beau* voir plus spécialement Julius Walter, *Die Geschichte der Aesthetik in Alterthum ihren begrifflichen Entwicklung nach*, Leipzig, 1893. Voir aussi Em. Egger, *Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs*, 2e édit., Paris, 1886, le livre I de Zimmermann, et les ch. II-V de Bosanquet, *opp. citt.*

Parmi les presque innombrables monographies spéciales, v., sur l'esthétique de Platon, Arn. Ruge, *Die platonische Aesthetik*, Halle, 1832 ; sur celle d'Aristote, Döring, *Die Kunstlehre der Aristoteles*, Iéna, 1876 ; C. Bénard, *L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs*, Paris, 1890 ; S. H. Butcher *Aristotle's Theory of Poetry and fine Art*, 2e édit., Londres, 1898 ; sur celle de Plotin, E. Vacherot, *Histoire critique de l'école d'Alexandrie*, Paris, 1846 ; E. Brenning, *Die Lehre vom Schönen bei Plotin im Zusammenhang seines Systems dargestellt*, Gottingue, 1864. Sur la poétique d'Horace v. A. Viola, *L'arte poetica di Orazio nella critica italiana e straniera*, vol. I, Naples, 1901.

Pour l'histoire de la psychologie antique, H. Siebeck, *Ges-*

chichte der Psychologie, 1880 ; A. E. Chaignet, *Histoire de la Psychologie des Grecs*, Paris, 1887 ; L. Ambrosi. *La psicologia dell'immaginazione nella storia della filosofia*, Rome, 1898. Pour l'histoire de la philosophie du langage, H. Steinthal, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern mit besonderer Rücksicht auf die Logik*, 2e éd., Berlin, 1890-1, 2 vol.

II Pour les idées esthétiques de Saint-Augustin et des premiers écrivains chrétiens, cf. Menendez y Pelayo,, *op. cit.*, 193-266 ; pour celles de Thomas d'Aquin, L. Taparelli, *Delle ragioni del bello secondo la dottrina di S. Tommaso d'Aquino* (dans la *Civiltà Cattolica*, 1859-60) ; M. de Wulf, *Etudes historiques sur l'esthétique de Saint Thomas*, Louvain, 1896.

Pour les doctrines littéraires du moyen-âge, D. Comparetti, *Virgilio nel medio-evo*, 2e éd , Florence, 1896. vol. I ; et G. Saintsbury, *op. cit.*, livre III, pp. 369-486. Pour la première renaissance, K. Vossler, *Poetische Theorien in d. italien. Frührenaissance,* Berlin, 1900. Pour la poétique de la pleine renaissance : J E. Spingarn, *A history of literary criticism in the Renaissance with special reference to the influence of Italy*, New-York, 1899. cf. passim F. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Naples, 1870-1 (3e éd., 1879).

Pour la tradition des idées platoniciennes et néo-platoniciennes au moyen-âge et à la renaissance, plus amplement et mieux que tous les autres, Menendez y. Pelayo, *op. cit.*. tome I, vol. II, et tome II. Pour les traités du beau et de l'amour, Michele Rosi, *Saggi sui trattati d'amore del Cinquecento.*, Recanati, 1899, et F. Flamini, *Il. Cinquecento,* Milan, Vallardi (en cours d'impression), ch. IV, 373-81. Sur le Tasse, Alfredo Giannini, *Il. « Minturno » di T. Tasso*, Ariano, 1899 ; et cf. E. Proto, dans *Rass. crit. lett. ital.* (Naples), a. VI, 1901, pp. 127-145. Sur Léon le juif v. maintenant Edm. Solmi, *Benedetto Spinoza e Leone ebreo*, étude sur une source italienne oubliée du spinozisme, Modène, 1903.

Sur J. C. Scaliger, Eug. Lintilhac. *Un coup d'Etat dans la république des lettres, Jules César Scaliger, fondateur du*

classicisme cent ans avant Boileau (dans la *Nouv. Revue*. 1890, Tome LXIV, pp. 333-46, 528-547); sur Fracastoro, Giuseppe Rossi, *Girolamo Fracastoro in relazione all'aristotelismo e alla scienza nel rinascimento*, Pise, 1893; sur Castelvetro, Ant. Fusco, *La Poetica di Lodovico Castelvetro*. Naples, 1904; sur Patrizio, Oddone Zenatti, *Fr. Patrizio, Orazio Ariosto e Torquato Tasso*, etc. (Verone, sans date, opuscule pour les noces de Morpurgo-Franchetti).

III. Pour cette période de fermentation : H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Aesthetik*, Stuttgard, 1886; K. Borinski, *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland*, Berlin, 1886, surtout dernier ch.; du même *Baltasar Gracian u. die Hofliteratur in Deutschland*, Halle a. S., 1894; B. Croce, *I trattatisti italiani del concettismo e B. Gracian*, Naples, 1899, *Atti dell' Accademia Pontaniana*, vol. XXIX; Leone Donati, *J. J. Bodmer und die italienische Litteratur*, dans le vol. *J. J. Bodmer. Denkschrift z. CC. Geburtstag*, Zurich, 1900, pp. 241-312.

Pour Bacon, K. Fischer, *Franz Baco von Verulam*, Leipsig, 1856 (2e éd., 1875) c. VII; P. Jacquinet, *Fr. Baconis in re litteraria judicia*, Paris, 1863; pour Gravina, Em. Reich, *G. V. Gravina als Aesthetiker* (dans les Comptes-rendus de l'Acad. de Vienne, vol. CXX, 1890), et B. Croce, *Di alcuni giudizii sul Gravina considerato come estetico*, Florence, 1901 (dans *Miscellanea d'Ancona*, pp. 456-464); pour Du Bos, Morel, *Etude sur l'abbé Du Bos*, Paris, 1849; pour Bouhours, Doncieux, *Un jésuite homme de lettres au XVIIe siècle*, Paris, 1886; sur la polémique Bouhours Orsi, F. Foffano, *Una polemica nel settecento*, dans *Ricerche letterarie*, Livourne, 1897, pp 313-332; A Borri, *Una contesa letteraria franco-italiana nel secolo XVIII*, Palerme, 1900, cf. *Giorn. stor. lett. ital.*, XXXVI, 255 6; B. Croce, *Varietà di storia dell' estetica*, § I et II, dans *Rass. crit. lett. ital.* (Naples), VI, 1901, pp. 115-126.

IV. Sur le cartésianisme en littérature, E. Krantz, *L'esthé-*

tique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIIIe siècle, Paris, 1882 : dans le même ouvrage, v. aussi ch. sur André, pp. 311-341, et touchant ce dernier, introd. de V. Cousin, *Œuvres philosophiques du P. André*, Paris, 1843. Sur Boileau, Borinski, *Poetik d. Renaiss.*, ch. VI, pp. 314-329 : et F. Brunetière, *L'esthétique de Boileau*, dans la *Revue d. deux mondes*, 1er juin 1889.

Sur les esthéticiens intellectualistes anglais, Zimmermann, *op. cit.*, pp. 273-301, et Von Stein, *op. cit.*, pp. 185-216. Sur Shaftesbury et sur Hutcheson, surtout Gid. Spicker, *Die Philosophie d. Grafen v. Shaftesbury*, Fribourg en B., 1872, part. IV, sur l'art et la littérature, pp. 196-233 ; Th. Fowler, *S. and Hutcheson*, Londres, 1882 ; Will. Robert Scott, *Francis Hutcheson, his life, teaching and position in the history of philosophy*, Cambridge, 1900.

Sur Leibniz, Baumgarten et les écrivains allemands leurs contemporains : Th. W. Danzel, *Gottsched und seine Zeit*, 2e éd., Leipsig, 1855 ; H. G. Meyer, *Leibniz u. Baumgarten als Begründer der dtschen Aesthetik*, Inauguraldissertation, Halle, 1874 ; Joh. Schmidt, *L. u. B.*, ib., 1875 ; Em. Grucker, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne* (d'Opitz aux Suisses), Paris, 1883 ; Friedr. Braitmaier, *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*, Frauenfeld, 1888-89. Dans ce dernier livre, la première partie concerne les principes de la théorie poétique et de la critique en Allemagne en étroite relation avec les français, les anglais et les anciens ; la seconde, les tentatives d'une esthétique philosophique et d'une théorie poétique sur la base de la psychologie leibnitio-wolfienne ; et traite longuement de Baumgarten, citant aussi les deux dissertations de Raabe, *A. G. Baumgarten, Aestheticae in disciplinae formam parens et auctor*, et de Prieger, *Anregung u. metaphysische Grundlage d. Aesth. von A. G. Baumgarten*, 1875 (cf. vol. II, p. 2).

V. Pour Vico, en laissant de côté les monographies généra-

les comme celles de Ferrari, de Cantoni, de Werner, de Flint, et les matériaux rassemblés dans le volume : *Opinioni e giudizii di alcuni illustri italiani e stranieri sull'opera di G. B. Vico* (Naples, 1863), rappelons sur la *Scienza nuova* comme *philosophie de l'esprit*, la leçon de B. Spaventa, dans *Prolusione e introduz. alle lezioni di filosofia*, Naples, 1862, pp. 83-102, qui est ce qu'on a écrit de mieux à cet égard sur la philosophie de Vico ; cf. du même auteur, *Scritti filosofici*, éd. Gentile, Naples, 1900, pp. 138-144, 303-5. V. du reste la *Bibliografia vichiana*, par les soins de B. Croce, extrait du t. XXXIV des *Atti dell'Acad. Pontaniana* (Naples, 1904).

Sur Vico comme esthéticien B. Zumbini, *Sopra alcuni principii di critica letteraria di G. B. Vico* (réimp. dans *Studi di letter. italiana*, Florence, 1894, pp. 257-68), insuffisant. B. Croce, *G. B. V. primo scopritore della scienza estetica*, Naples, 1901 (extr. de la revue *Flegrea*, avril 1901), refondu dans le présent volume, comme on en a averti déjà : cf. concernant ce travail G. Gentile, dans *Rass. crit. della lett. ital.* (Naples), VI, 254-265 ; E. Bertana, dans *Giorn. stor. lett. ital.*, XXXVIII, 449-451 ; A. Martinazzoli, *Intorno alle dottrine vichiane di ragion poetica*, dans *Rivista di filosofia e scienze affini*, de Bologne, juillet 1902 ; et réplique de B. Croce, *ibid.*, fascicule d'août. Giovanni Rossi, *Il pensiero di G. B. Vico intorno alla natura della lingua e all'ufficio delle lettere*, Salerne, 1901. Cesare Marini avait déjà parlé de l'importance de Vico en Esthétique dans *G. B. V. al cospetto del secolo XIX*, Naples, 1852, c. VII, § 10, pp. 119-123. Pour l'influence de Vico sur la théorie et la pratique littéraires, v. le mémoire cité de B. Croce, *Per la storia della Critica*, etc., pp. 7-8, 26-8.

VI. Sur les théories littéraires de Conti, G. Brognoligo, *L'opera letteraria di A. Conti*, dans *Arch. Veneto*, 1894, vol I, pp. 152-209 ; sur Cesarotti, Vitt. Alemanni, *Un filosofo delle lettere*, vol. I, Turin, 1894 ; sur Pagano, B. Croce, *Varietà di storia dell'estetica*, § 3, *Di alcuni estetici italiani*

della seconda metà del secolo XVIII, dans *Rass. crit.* cit., VII, 1902, pp. 1-17.

Sur les esthéticiens allemands, outre les histoires générales déjà citées, R SOMMER, *Grundzüge einer Geschichte der dtschen Psychologie u. Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller*, Würzburg, 1892. De beaucoup inférieur, M. DESSOIR, *Geschichte d. neueren dtschen Psychologie*, 2e édit., Berlin, 1897. (n'est publiée que la première moitié, qui va jusqu'à Kant exclu).

Sur Sulzer, BRAITMAIER, *op. cit.*, II, 55-71, sur Mendelssohn, *ib*, 72-279 ; sur Elias Schlegel, *ib.*, I, 249 sqq. Sur Mendelssohn. cf encore TH WILH. DANZEL, *Gesammelte Aufsätze*, éd Jahn, Leipsig, 1855, pp. 85-98 ; KANNEGIESSER, *Stellung Mendelssohns in d. Gesch d. Aesth.*, 1868. Sur Herder, CH. JORET, *H. et la renaissance littéraire en Allemagne au 18e siècle*, Paris, 1875, et R. HAYM, *H. nach seinem Leben u. seinen Werken*, Berlin, 1880. Pour l'histoire de la linguistique, TH BENFEY. *Geschichte d. Sprachwissenschaft in Deutschland*. Munich, 1869, introd.; H STEINTHAL, *Der Ursprung der Sprache im Zusammenhange mit d. letzen Fragen alles Wissens*, Eine Darstellung, Kritik und Fortentwicklung der vorzüglichsten Ansichten, 4e éd., Berlin, 1888.

VII. Sur Batteux, E. V. DANCKELMANN, *Charles Batteux, Sein Leben u. sein aesthetisches Lehrgebäude*, Rostock, 1902. Sur Hogarth, Burke, Home, cf. ZIMMERMANN, *op. cit.* pp. 223-273, et BOSANQUET, *op cit.*, pp. 202-210. Sur Home en particulier J. WOHLGEMUTH, *H. Homes Aesthetik*, Rostock, 1894, et W. NEUMANN, *Die Bedeutung Homes für d. Aesthetik u. sein Einfluss auf d. dtschen Aesthetik*, Halle, 1894.

Sur Hemsterhuis, EM. GRUCKER, *François H., sa vie et ses œuvres*, Paris, 1866.

Sur Winckelmann, GOETHE, *W. u. sein Jahrhundert*. 1805 (dans *Werke*, éd. Goedeke, vol. XXXI) ; C JUSTI, *W. u. seine Zeitgenossen*, 2e éd., Leipsig. 1898. Sur Mengs, ZIMMERMANN, *op. cit*, pp. 338-355. Sur Lessing, TH WILH. DANZEL, *G. E.*

Lessing, sein Leben und seine Werke, Leipsig, 1849-53 ; KUNO FISCHER, *L. als Reformator d. dtschen Literatur*, Stuttgard, 1881 ; EM. GRUCKER, *Lessing*, Paris, 1891 ; ERICH SCHMIDT, *Lessing*, 2ᵉ édit., Berlin, 1899 ; K. BORINSKI, *Lessing*, Berlin, 1900.

Sur Spalletti, B. CROCE, *Var.* cit., § 3 ; sur Henri Meier, Hirth et Goethe, DANZEL, *Goethe und die Weimarsche Kunstfreunde in ihrem Verhältniss z. Winckelmann*, dans *Gesamm. Aufs.*, pp. 118-145. Sur l'esthétique de Goethe en particulier, WILH. BODE, *Goethes Aesthetik*, Berlin, 1901.

VIII. De l'esthétique de Kant on trouve beaucoup d'expositions et de critiques : même en italien O. COLECCHI, *Questioni filosofiche*, Naples. 1843, vol. III, et C. CANTONI, *E. Kant*, Milan, 1884, vol. III. En allemand, surtout H. COHEN, *Kants Begründung der Aesthetik*, Berlin, 1889 : remarquable aussi le chap. de SOMMER, *op. cit.*, pp. 337-352. On pourra se dispenser de toutes les autres avec l'ample étude de VICTOR BASCH, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, 1896.

Pour les leçons de Kant et les précédents historiques de la *Critique du jugement* (outre les deux dissert. de H. FALKENHEIM, *Die Entstehung der kantischen Aesthetik*, Heidelberg, 1890. et de RICH GRUNDMANN, *Die Entwickl. d. Aesth. Kants*, (Leipsig, 1893), la matière est épuisée par OTTO SCHLAPP, *Kant's Lehre vom Genie und die Entstehung d. Kritik d. Urtheilskraft*, Gottingen, 1901.

IX. Pour toute cette période. outre les histoires générales citées qui en traitent avec ampleur, v. TH. WILH. DANZEL, *Ueber den gegenwärtigen Zustand d. Philosophie d. Kunst u. ihre nächste Aufgabe* (dans la *Zeitsch. f. Phil.* de Fichte de 1844-45, et réimpr. dans *Gesammelte Aufsätze*, pp. 1-84) : il traite de Kant. Schiller, Fichte, Schelling, Hegel, et plus en détail de Solger, pp. 51-94. — HERM. LOTZE, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. Munich, 1868 (dans la collect. de l'Histoire des sciences en Allemagne, publiée par l'Acad. Roy. des scien-

ces de Munich) : le premier livre. histoire des points de vue généraux, de Baumgarten aux herbartiens ; le second, histoire des différents concepts esthétiques fondamentaux ; le troisième, contributions à l'histoire de la théorie des arts. — ED. v. HARTMANN, *Die deutsche Aesthetik s. Kant* (1re part. historico-critique de l'Esthétique), Berlin, 1886. Elle est divisée en deux livres, dont le premier concerne la doctrine des principes esthétiques, et, après une introduction sur la fondation de l'esthétique philosophique par l'œuvre de Kant, traite de l'*esthétique du contenu*, subdivisée en celle de l'*idéalisme abstrait* (Schelling. Schopenhauer, Solger, Krause, Weisse, Lotze) et en celle de l'*idéalisme concret* (Hegel, Trahndorff, Schleiermacher, Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carrière, Schasler). de l'*esthétique du sentiment* (Kirchmann, Wiener, Horwicz), de l'*esthétique de la forme*, subdivisée en *formalisme abstrait* (Herbart, Zimmermann), et *formalisme concret* (Köstlin, Siebeck). Le second libre concerne les *problèmes spéciaux* les plus importants.

Sur l'esthétique de Schiller en particulier, parmi les nombreuses monographies, DANZEL, *Schillers Briefwechsel mit Körner*, dans *Ges. Aufs.*, pp. 227-244 ; G. ZIMMERMANN, *Versuch einer schillerschen Aesthetik*. Berlin, 1889 ; F. MONTARGIS, *L'esthétique de Schiller*, Paris, 1890 ; le chap. de SOMMER, *op. cit.*, pp. 365-432 ; V. BASCH, *La poétique de Schiller*, Paris, 1901.

Sur l'esthétique du romantisme, K. HAYM, *Die romantische Schule*, Ein Beitrag z. Geschichte d dtschen Geistes Berlin, 1870 ; cf. sur Tieck, l. I, et sur Novalis, l. III ; sur la critique des deux Schlegel, l. II, et l. III, c. V ; N. M. PICHTOS, *Die Aesthetik Aug. W. v. Schlegel in ihrer geschichtlichen Entwickelung*, Berlin, 1893 ; Sur l'esthétique de Fichte G. TEMPEL, *Fichtes Stellung zur Kunst*, Metz, 1901.

Sur celle de Hegel, DANZEL, *Ueber d. Aesthetik der Hegelschen Philosophie*, Hambourg, 1844 ; R. HAYM, *Hegel u. seine Zeit*, Berlin, 1857, pp. 433-443 ; J. S. KEDNEY, *Hegels Aesthetics. A critical exposition*, Chicago, 1885 ; KUNO FISCHER, *Hegels*

Leben u. Werke, Heidelberg, 1898-1901, ch. 38 42. pp. 811-947; J. KOHN, *Hegels Aesthetik*, dans la *Zeitschrift für Philosophie*, 1902, vol. 120. fasc. II.

X. Pour l'esthétique de Schopenhauer, FR. SOMMERLAD, *Darstellung u. Kritik d. aesth. Grundanschauungen Sch*., dissert., Giessen, 1895 ; ED. V. MAYER, *Schop*. Aesthetik u. ihr Verhältniss z. d. Aesth. Lehren Kants u. Schellings*, Halle, 1897 ; ETT. ZOCCOLI, *L'estetica di A. Sch. : propedeutica all' estetica wagneriana*, Milan, 1901.

Pour l'esthétique de Herbart, outre ZIMMERMANN, *op. cit.*, pp. 754-804, OTTO HOSTINSKY, *Herbarts Aesthetik in ihrer grundlegenden Theilen quellenmässig dargestellt u. erläutert*, Hambourg-Leipsig, 1891.

XI. De l'esthétique de Schleiermacher les études les plus complètes sont dans ZIMMERMANN. pp. 609-634, et dans VON HARTMANN, pp. 156-169.

XII. Pour l'histoire des théories sur le langage, outre BENFEY, *op. cit.*, introd., v. MAX. LEOP. LOEWE, *Historiae criticae grammatices universalis seu philosophicae lineamenta*, Dresde, 1839 ; A. F POTT, *W. v. Humboldt und die Sprachwissenschaft*, introd. de la réimpr. de l'ouvrage *Verschiedenheit d. menschl. Sprachbaues* (2e éd., Berlin. 1880, vol. I.)

Sur Humboldt, plus spécialement STEINTHAL, *Der Ursprung der Sprache*, pp. 59-81, et l'intr. cit. de POTT. *Wilh. v. Humboldt u. die Sprachwissenschaft.*

XIII. Pour cette période, même avec trop d'étendue, VON HARTMANN, *op. cit.*, l. I. Plus sommairement, MENENDEZ Y PELAYO, tome IV (1re édit.), vol. I, ch. VI-VIII.

Pour la doctrine des modifications du beau, ZIMMERMANN, *op. cit.*, pp. 715-744, SCHASLER, *op. cit*. §§ 517-546, BOSANQUET, *op cit.*, ch. XIV, pp. 393-440 ; et plus en détail VON HARTMANN, l. II, part. I, pp. 363-461.

Pour l'histoire du *sublime*, v. aussi F. UNRUH, *Der Begriff*

des Erhabenen seit Kant, Königsberg, 1898 ; — de l'*humour*, cf. B. Croce. *Dei varii significati della parola* Umorismo *e del suo uso nella critica letteraria*, dans le *Journal of comparative literature*, de New-York, 1903, fasc. III ; — pour celle du concept du *gracieux*, F. Torraca, *La Grazia secondo il Castiglione e secondo lo Spencer* (dans Morandi, *Antol. crit. lett. ital.*, 2e édit., Città di Castello. 1885, pp. 440-444) ; F. Braitmaier, *op. cit.*, II, 166-7.

XIV. Pour l'histoire de l'esthétique française au xixe siècle, la meilleure exposition se trouve dans Menendez y Pelayo, tome III, vol. II. ch. III-IX ; et *ibid.* avec de bons détails sur les esthéticiens anglais. ch. I-II.

Pour les esthéticiens italiens de la première moitié du xixe siècle. Karl Werner, *Idealistische Theorien des Schönen in d. italienischen Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts*, Vienne. 1884 (des Actes de l'Acad. I. R. de Vienne). Sur Rosmini en particulier. P. Bellezza, *Antonio Rosmini e la grande questione letteraria del secolo XIX* (dans le recueil : *Per Antonio Rosmini nel primo centenario*, Milan 1897. vol. I. pp. 364-385). Sur Gioberti, Ad. Faggi, *Vinc. Gioberti esteta e letterato*, Palerme, 1901 (des *Atti della R. Accad. di Palermo*, s. III vol. VI). Sur Delfico, G Gentile, *Dal Genovesi al Galluppi*, Naples 1903. ch. II. Sur Léopardi. E. Bertana, dans *Giorn. stor. lett. ital.*, XLI, 193-283, et *ibid.*, pp. 257-60, notices de quelques livres italiens d'esthétique.

Sur les théories des romantiques italiens F. de Sanctis, *La poetica del Manzoni*, dans *Scritti varii*, édit. Croce, I. 23-45, et du même, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, éd. Croce Naples. 1897, sur Tommaseo. pp. 233-243. sur Cantù, pp. 234-273, sur Berchet, pp. 479-493. sur Mazzini, pp. 424-441. Sur Mazzini en particulier, F. Ricifari, *Concetto dell' arte e della critica letteraria nella mente di G. Mazzini*, Catane, 1896.

XV. Pour la vie de De Sanctis et pour la bibliographie de ses œuvres, v. *Scritti varii*, éd. Croce, II, 267-308, et le volume *In memoria di F. d. S.*, par les soins de M. Mandalari, Naples, 1884.

Sur De Sanctis comme critique littéraire, P. VILLARI, *Commemorazione* et A. C. DE MEIS, *Commem.* dans le vol. cit., *In memoria ;* MARC MONNIER dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1er avril 1884 ; PIO FERRIERI, *F. d. S. e la critica letteraria*, ch. V ; du même *F d. S. e i suoi critici recenti* (dans *Atti dell' Acc. Pontan.*, vol. XXVIII, réimpr. dans *Scritti varii*, append., II, 309-352, et les préf. des vol. cit. ; *De Sanctis e Schopenhauer*, dans *Atti della Pontaniana*, XXXII, 1902 ; ENR. COCCHIA, *Il pensiero critico di F. d. S. nell'arte e nella politica*, Naples, 1899.

XVI. Sur la dernière phase de l'esthétique métaphysique, G. NEUDECKER, *Studien z. Geschichte d. dtschen Aesthetik s. Kant*, Würzburg, 1878, traite en particulier de Vischer (autocritique), Zimmermann, Lotze, Köstlin, Siebeck, Fechner et Deutinger. Sur Zimmerman, VON HARTMANN, *op. cit.*, pp. 267-304 et cf. BONATELLI, dans *Nuova Antologia*, octobre 1867. Sur Lotze, FRITZ KOGEL, *Lotzes Aesthetik*, Gottingen, 1886, et A. MATHAGRIN, *Essai sur l'esthétique de Lotze*, Paris, 1901. Sur Kostlin, VON HARTMANN, pp. 304-317. Sur Schasler, le même, pp. 248-252, et BOSANQUET, pp. 414 424. Sur von Hartmann. AD. FAGGI, *Ed. H. e l'estetica tedesca*, Florence, 1895. V. aussi M. DIEZ, *Friedrich Vischer u. d.ästh. Formalismus*, Stuttgard, 1889.

Sur les esthéticiens français et anglais, outre MENENDEZ Y PELAYO, l. c., v. pour Ruskin, J. MILSAND, *L'esthétique anglaise, étude sur J. Ruskin*, Paris, 1864, et R. DE LA SIZERANNE, *Ruskin et la Religion de la Beauté*, 3e éd., Paris, 1898 ; cf. part. III. Sur Fornari, V. IMBRIANI, *Vito Fornari estetico* (dans *Giorn. napol. di filos. e lettere*, 1872). Sur Tari, NIC. GALLO, *Antonio Tari*, étude critique, Palerme, 1884.

XVII. Pour l'esthétique positiviste, MENENDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, IV (1re éd.), vol. II, pp. 120-136, 326-369, et NIC. GALLO ; *La scienza dell'arte*. Turin, 1887, ch. VI-VIII, pp. 162-216. Sur Kirchmann, VON HARTMANN, pp. 253-265. Pour quelques esthéticiens allemands récents, cf. HUGO SPITZER, *Kritische Studien z. Aesthetik der Gegenwart*, Leipsig, 1897. Sur Nietzsche, ETTORE G. ZOCCOLI, *Fed. Nietzsche*, Modène, 1898, pp. 268-344 ; JUL. ZEITLER, *Nietzches Aesthetik*, Leipsig, 1900. Sur les livres d'esthétique, publiés dans les dix dernières années, LUC. ARRÉAT, *Dix années de philosophie, 1891-1900*, Paris, 1901, pp. 74-116. Pour quelques livres d'esthétique très récents, voir les recensions des livres de Kohn, Groos, Verest, Morasso, Fraccaroli, et d'autres, dans la revue *La Critica*, dirigée par B. Croce (Naples), vol. I, 1903.

XVIII. D'ordinaire, dans les histoires de l'Esthétique, l'histoire des problèmes spéciaux est laissée de côté ou présentée d'une manière erronée. On n'a qu'à voir l'embarras de ED. MÜLLER, *Gesch.* cit., II, préf, pp. VI-VII, pour trouver le moyen de rattacher les théories de la rhétorique à celles de l'art. Un autre réunit l'étude de la rhétorique à celle des différents arts, ou de la technique artistique ; un autre encore appelle problèmes spéciaux la doctrine des *Modifications du beau* ou du *Beau de nature* (au sens métaphysique), qui sont partie intégrante de certaines théories métaphysiques ; un autre parle des questions sur les genres ou sur la classification des arts, comme incidemment, et sans indiquer le lien qu'elles ont avec le problème principal esthétique.

§ 1. Sur l'histoire de la rhétorique au sens antique, RICH. VOLKMANN, *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Uebersicht dargestellt*, 2e éd. Leipsig, 1885, d'importance capitale ; A. ED. CHAIGNET, *La Rhétorique et son histoire*, Paris, 1888, riche de renseignements, mais désordonné et avec l'idée préconçue que la rhétorique peut encore se justifier comme corps de science. Ouvrages spéciaux, CH. BENOIST, *Essai historique sur les premiers manuels d'inven-*

tion oratoire, jusqu'à Aristote, Paris, 1846 ; GEORG THIELE, *Hermagoras, Ein Betrag z. Geschichte d. Rhetorik*, Strasbourg, 1893. Une histoire de la rhétorique, dans les temps modernes, fait défaut. Pour les critiques de Vives et d'autres espagnols, MENENDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, III, 211-300 (2e éd.). Pour Patrizio, B. CROCE, *F. Patrizio e la critica della retorica antica*, dans le volume de *Studii* en l'honneur de A. Graf, Bergame, 1903.

Pour la rhétorique comme théorie de la forme littéraire, dans l'antiquité VOLKMANN. *op. cit.*, pp. 393-566, et CHAIGNET, *op. cit.*, pp. 413-539 ; et aussi EGGER, passim, et SAINTSBURY. ll. I et II. Pour confronter, v. PAUL REYNAUD, *La Rhétorique sanskrite exposée dans son développement historique et ses rapports avec la rhétorique classique*, Paris. 1884. Pour le moyen-âge, COMPARETTI, *Virgilio nel medioevo*, vol I, et SAINTSBURY, l. III. Pour la rhétorique en ce sens, il manque également une histoire de ses phases dans les temps modernes. Sur sa dernière forme, la théorie de Gröber, cf. B. CROCE, *Di alcuni principii di sintassi e stilistica psicologiche di Gröber*, dans *Atti dell' Accad. Pontan.*, vol. XXIX. 1899 ; K. VOSSLER, dans *Literaturblatt für germ. u. roman. Philologie*, 1900, n. I ; et CROCE, *Le categorie rettoriche e il prof. Gröber*, dans *Flegrea*, avril 1900. Indications fort incomplètes sur l'histoire du concept de *métaphore* dans A. BIESE, *Philosophie d. Metaphorischen*, Hambourg-Leipsig, 1893, pp. 1-16, qui a pourtant le mérite de s'être aperçu de l'importance des idées de Vico sur le sujet.

§ 2. Pour l'histoire des *genres littéraires* dans l'antiquité, voir les ouvrages cités de MÜLLER, d'EGGER, de SAINTSBURY, et la vaste littérature sur la poétique péripaticienne Comme terme de comparaison, pour la poétique sanscrite, voir : SYLVAIN LEVI, *Le théâtre indien*, Paris, 1890, surtout pp. 11-152. Pour la poétique du moyen-âge, plus particulièrement les travaux de GIOV. MARI, *I trattati medievali di ritmica latina*, Milan, 1899, et l'édit. que le même a donnée récemment de la *Poetica magistri Johannis anglici*, 1901.

Pour l'histoire des genres à la renaissance, principalement Spingarn, *op. cit.*, part. I, ch. 3-4, p. II, ch. 2, p. III, ch. 3 : et les ouvrages de Menendez y Pelayo, de Borinski et de Saintsbury, vol. II, passim.

Ouvrages plus spéciaux : sur Pietro Aretino De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, II, 122-144 ; A. Graf, *Attraverso il cinquecento*, Turin, 1888, pp. 87-167 ; K. Vossler, *P. A.'s künstlerisches Bekenntniss*, Heidelberg, 1901 ; sur Guarini, V. Rossi, *B. Guarini e il Pastor fido*, Turin, 1886, pp. 238-50 ; sur Scaliger, Lintilhac, l. cit ; sur l'histoire des trois unités, L. Morandi, *Baretti contro Voltaire*, 2e éd., Città di Castello, 1884 ; Breitinger, *Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*, 2e éd., Genève-Bâle, 1895 ; J. Ebner, *Beitrag z. einer Geschichte d. dramatischen Einheiten in Italien*, Munich, 1898 ; sur les polémiques espagnoles relativement à la comédie, les écrits de A. Morel-Fatio sur les défenseurs de la comédie et sur l'*Arte nuevo*, dans le *Bulletin hispanique* de Bordeaux, vol. III et IV ; sur les théories dramatiques, Arnaud, *Les théories dramatiques au XVIIe siècle, Etude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, Paris, 1888 ; Paul Dupont, *Un poète philosophe au commencement du XVIIIe siècle, Houdar de la Motte*, Paris, 1898 , Alfredo Galletti, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, p. I : 1700-1750, Crémone, 1901 ; sur l'histoire de la poétique française, F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, 1890, tome I, intr. « L'évolution de la critique depuis la renaissance jusqu'à nos jours » ; de l'anglaise, Paul Hamelius, *Die Kritik in d. engl. Literatur des 17 u. 18 Jahrh.*, Leipsig, 1897, et le chap. dense dans Gayley-Scott, *op. cit.*, pp. 383-422, essai d'un livre sur ce sujet. Pour la période romantique, Alfr. Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle, et de leurs origines dans les siècles antérieurs*, 4e éd., Paris, 1863.

§ 3. Pour l'histoire initiale de la distinction et de la classification des arts, v. *suprà* la littérature citée à propos de Les-

sing, et le *Laocoon*, avec les notes de Blümner. Pour l'histoire postérieure, H. Lotze, *Geschichte* cit. livre III ; Max Schasler, *Das System der Künste auf einem neuen, im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprincip*, 2e édit., Leipsig-Berlin, 1881, intr. ; Ed. von Hartmann, *Deutsche Aesth. s. Kant*, l. II, p. II, spécialement pp. 524-580 ; V. Basch, *Essai sur l'esth. de Kant*, pp. 483-96.

§ 4. Pour la théorie des styles dans l'antiquité, v. Volkmann, *op. cit.*, pp. 532-566. — L'histoire de la *grammaire* ou des *parties du discours* a été traitée amplement, mais seulement pour ce qui concerne l'antiquité gréco-romaine, dans les ouvrages de Laur. Lersch, *Die Sprachphilosophie der Alten*, Bonn, 1838-41, et, mieux encore, par Steinthal, *Gesch.* cit., vol. II. Sur Apollon Dyscole, cf. Egger, *Apollon Dyscole*, Paris, 1854. Pour l'histoire de la grammaire au moyen-âge il faut voir Ch. Thurot, *Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au moyen-âge*, Paris, 1869. Pour les temps modernes, seulement des indications dans les ouvrages cités de Benfey et de Pott ; et pour la seconde moitié du xixe siècle, dans E. Wechssler, *Giebt es Lautgesetze ?* Halle, 1900. — V. aussi. pour l'histoire de la critique, quelques-uns des livres cités au § 2, et B. Croce, *Per la storia della critica e storiografia letteraria*, qui a des exemples concernant l'Italie ; et pour la théorie de la critique française récente Em. Hennequin, *La critique scientifique*, Paris, 1888, et Ern. Tissot, *Les évolutions de la critique française*, Paris, 1890 [1].

[1] La première édition de cette *Esthétique* a donné lieu à une longue série de discussions et d'articles critiques, dont les principaux sont : K. Vossler, dans les *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* de Münich, 1902, n. 207 ; G. Gentile, dans le *Giornale storico della letteratura italiana*, de Turin, XLI, 89 99 et cf. du même, *ibid.*, XXXVII, pp. 437-440 ; Ch. Lalo dans le *Bulletin italien*, de Bordeaux, II, n. 4, octobre-décembre 1902, pp. 333-344 ; G. Lombardo Radice, dans la *Rass. crit. letter. ital.*, de Naples, VII, 1902, pp. 126-139 ; M. Pilo, dans la *Nuova Antologia*, de Rome, fasc. d'octobre 1902 ; J. E. Spingarn, dans *The Nation*, de New-York, 25 septembre 1902, n. 1943 ; F. Neri, dans la *Rass. bibliogr. d. Letter. italiana*, de Pise, XI, 1903, pp. 1-6 ; D. Garoglio, dans le *Marzocco*, de Florence, 9 novembre 1902 ; F. De Roberto, dans le *Corriere*

della Sera, de Milan, 1er janvier 1903 ; A. FAGGI, dans la *Rivista filosofica*, de Pavie, V, 1902, pp 533-537 (cf. *ibid.*. pp. 678-673, réponse de B. CROCE) , R. BIANCHI, dans la *Rivista di filosofia e scienze affini*. de Bologne, nov. 1902 ; L. ARRÉAT, dans la *Revue philosophique*, de Paris, 1902, II, pp. 637-640, et cf. du même dans le fasc. de janvier 1901, pp. 96-7 ; Anon.. dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*, n. X, n. 5, sept. 1902 ; E. MELE dans le *Fanfulla della domenica*, de Rome, 2 nov. 1902 ; E. LEONE, dans l'*Avanti* ! de Rome, 27 oct 1902 ; V. PICA, dans le *Giornale d'Italia*, de Rome, 23 sept. 1902 ; G. A. CESAREO, dans l'*Almanacco nuovissimo*, de Palerme, année 1903 ; G. VORLUNI, dans la *Settimana*, de Naples, 26 oct. 1902 ; G. CESCA, dans la *Deutsche Litteraturzeitung*. de Berlin, 4 avril 1903 ; E. BERTANA, *Di una nuova Estetica*, dans les *Atti della R. Accademia delle scienze di Torino*, vol. XXXVIII, 19 avril 1903 (cf. réponse de B. CROCE dans la *Critica*, de Naples, fasc. IV, pp. 316-320) ; G. SANTAYANA dans le *Journal of comparative literature*, de New-York, a. I, fasc. 2, avril-juin 1903 ; ARTURO FARINELLI, dans les *Studien z. vergleich Literaturgeschichte* de M. Koch, Berlin, vol III, fasc. III, pp. 6-23 ; R. MURRI. dans *La Culture Sociale*, éditée par la Société Catholique, de Rome, a. VI, n. 166, et ss ; C. D. P., dans le *Literarisches Centralblatt für Deutschland*, Leipsig, 18 juillet 1903 ; J. SEGOND, dans la *Revue de synthèse historique*, 1903, VII, pp. 102-105 ; M. MURET, dans *La Renaissance Latine*, 15 nov. 1903, pp. 391-412 ; A. ALIOTTA, *La conoscenza intuitiva nell'escenca di B. C*, Piacenza, 1904 ; et réponse de B. CROCE, dans la revue *Hermes*, de Florence, I, fasc. 3, pp. 142-146.

INDEX ALPHABÉTIQUES

I

INDEX DES MATIÈRES

II

INDEX DES NOMS DE L' « HISTOIRE »

III

INDEX DES NOMS DE L'« APPENDICE BIBLIOGRAPHIQUE »

TABLE DES MATIÈRES

I

Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale.

Pages

II

Histoire de l'Esthétique.

Pages

LAVAL. — IMPRIMERIE L. BARNÉOUD & Cie.

